

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**Departamento de Filología Hispánica**



**TESIS DOCTORAL**

**Aproximaciones a la narrativa de Julio Ramón Ribeyro**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

**Isolina Rodríguez Conde**

**Madrid, 2015**

TP  
1984  
010

Isolina Rodríguez Conde



\* 5 3 0 9 8 6 2 9 3 0 \*  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

x-53-089761-7

APROXIMACIONES A LA NARRATIVA DE JULIO RAMON RIBEYRO

Departamento de Filología Hispánica  
Facultad de Filología  
Universidad Complutense de Madrid  
1984



BIBLIOTECA

Colección Tesis Doctorales. Nº

10/84

© Isolina Rodríguez Conde  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 Madrid-8  
Madrid, 1984  
Xerox 9200 XB 480  
Depósito Legal: M-39671-1983

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
DE MADRID**

**FILOLOGIA HISPANICA**

**APROXIMACIONES A LA NARRATIVA  
DE JULIO RAMON RIBEYRO.**

**TESIS DOCTORAL**

**Isolina Rodríguez Conde.**

**Director: Dr. D. Luis Sáinz de Medrano Arce.**

**1982**





## INDICE

### INTRODUCCION

### PRESENTACION DEL AUTOR Y SU OBRA

### CAPITULO I: ANALISIS TEXTUAL

#### 1. LOS GALLINAZOS SIN PLUMAS

1.1. Los gallinazos sin plumas (1954) .....	3
1.2. Interior "L" (1953) .....	8
1.3. Mar afuera (1954) .....	10
1.4. Mientras arde la vela (1953) .....	11
1.5. En la comisaria (1954) .....	12
1.6. La tela de araña (1953) .....	14
1.7. El primer paso (1954) .....	17
1.8. Junta de acreedores (1954) .....	18
1.9. Conclusiones .....	19

#### 2. CUENTOS DE CIRCUNSTANCIAS (1958) .....

2.1. La insignia (1952) .....	25
2.2. El banquete (1958) .....	27
2.3. Doblaje (1955) .....	29

## II

2.4. La molicie (1953) .....	32
2.5. La botella de chicha (1955) .....	39
2.6. Explicaciones a un cabo de servicio (1957) .....	41
2.7. Página de un diario (1952) .....	50
2.8. Los eucaliptos (1956) .....	54
2.9. Scorpio (1953) .....	57
2.10. Los merengues (1952) .....	60
2.11. El tonel de aceite (1953) .....	62
2.12. Conclusiones .....	64
 3. LAS BOTELLAS Y LOS HOMBRES (1964) .....	 66
3.1. Las botellas y los hombres (1958) .....	67
3.2. Los moribundos (1961) .....	71
3.3. La piel de un indio no cuesta caro (1961) .....	74
3.4. Por las azoteas (1958) .....	75
3.5. Dirección equivocada (1957) .....	81
3.6. El profesor suplente (1957) .....	83
3.7. El jefe (1958) .....	86
3.8. Una aventura nocturna (1958) .....	88
3.9. Vaquita echada (1961) .....	90
3.10. De color modesto (1961) .....	94
3.11. Conclusiones .....	98
 4. TRES HISTORIAS SUBLEVANTES (1964) .....	 101
4.1. Al pie del acantilado (1959) .....	102
4.2. El chaco (1961) .....	107
4.3. Fénix (1962) .....	114
4.4. Conclusiones .....	121

### III

5. LOS CAUTIVOS (1972) .....	124
5.1. Te querré eternamente (1961) .....	125
5.2. Bárbara (1972) .....	127
5.3. La piedra que gira (1961) .....	128
5.4. Ridder y el pisapapeles (1971) .....	129
5.5. Los cautivos (1971) .....	131
5.6. Nada que hacer, monsieur Baruch (1967) .....	134
5.7. Los españoles (1959) .....	137
5.8. Papeles pintados (1960) .....	138
5.9. Agua ramera (1964) .....	140
5.10. Las cosas andan mal, Carmelo Rosa (1971) .....	144
5.11. Conclusiones .....	145
6. EL PROXIMO MES ME NIVelo (1972) .....	147
6.1. Una medalla para Virginia (1965) .....	148
6.2. Un domingo cualquiera (1964) .....	151
6.3. Espumante en el sótano (1967) .....	152
6.4. Noche cálida y sin viento (1968) .....	153
6.5. Los predicadores (1960) .....	156
6.6. Los jacarandás (1970) .....	157
6.7. Sobre los modos de ganar la guerra (1969) .....	160
6.8. El próximo mes me nivelo (1969) .....	163
6.9. El ropero, los viejos y la muerte (1972) .....	165
6.10. Conclusiones .....	166
7. SILVIO EN EL ROSEDAL (1977) .....	169
7.1. Terra incógnita (1975) .....	170

#### IV

7.2. El polvo del saber (1974) .....	174
7.3. Tristes querellas en la vieja quinta (1974) .....	175
7.4. Cosas de machos (1976) .....	184
7.5. Alienación (1975) .....	185
7.6. La señorita Fabiola (1976) .....	190
7.7. El marqués y los gavilanes (1977) .....	191
7.8. Demetrio (1973) .....	193
7.9. Silvio en El Rosedal (1977) .....	193
7.10. Sobre las olas (1976) .....	201
7.11. El embarcadero de la esquina (1977) .....	203
7.12. El carrusel (1967) .....	206
7.13. La juventud en la otra ribera (1969) .....	208
7.14. Conclusiones .....	209
NOTAS .....	218

#### CAPITULO II: RASGOS DOMINANTES DEL UNIVERSO SIGNIFICATIVO DE RIBEYRO 219

1. Algunos deslindes .....	220
2. Cuentística de Ribeyro y probables concepciones de lo literario implicadas .....	220
2.1. Vertiente configurativa .....	221
2.1.1. Modalidad inventiva .....	222
2.1.2. Modalidad evocativa .....	223
2.2. Vertiente desviatoria .....	224
3. Oficialidad/Marginalidad: eje de coherencia de la producción cuentística de Ribeyro .....	225
4. Rasgos distintivos de la marginalidad configuradas en la ficción ribeyreana .....	231
4.1. El repetido espectáculo de una angustia interior .....	234
4.2. La distorsión de la realidad .....	237
4.3. Espacios y atmósferas oprimientes .....	238
NOTAS .....	239

<b>CAPITULO III: ALGUNAS CARACTERISTICAS GENERALES EN CUANTO A TECNICAS Y ESTILO</b>	<b>241</b>
1. La poética ribeyreana: relación entre teorías y praxis. ....	242
1.1. Literatura como afectación .....	242
1.2. Develamiento del carácter literario ficcional del relato .....	247
1.3. Rechazo de técnicas naturalizadoras de la ficción .....	248
1.3.1. Algunas apreciaciones generales sobre el particular uso del lenguaje .....	250
1.4. Características e ideal del narrador ribeyreano .....	253
1.5. Configuración del narratario .....	269
1.6. El discurso del personaje en los relatos ribeyreanos .....	272
1.6.1. Modo de inserción del Discurso del Personaje dentro del Discurso del Narrador .....	272
1.6.2. Tipo de Discurso del Personaje preferido por Ribeyro .....	289
2. CONFIGURACION DEL MUNDO REPRESENTADO EN LA FICCION .....	290
Introducción .....	290
2.1. "Realismo" ribeyreano .....	292
2.1.1. Caracterización tipológica de los personajes de Ribeyro .....	300
2.2. Modalidad ribeyreana preferida de organización del mundo ficcional .....	303
2.2.1. La "circunstancia" y su funcionalidad .....	304
2.3. Conciencia perceptiva y organizadora del mundo representado .....	307
NOTAS .....	313
CONCLUSIONES .....	317
BIBLIOGRAFIA .....	330

## **ABREVIATURAS**

<b>GP</b>	<b>GALLINAZOS SIN PLUMAS</b>
<b>CC</b>	<b>CUENTOS DE CIRCUNSTANCIAS</b>
<b>THS</b>	<b>TRES HISTORIAS SUBLEVANTES</b>
<b>LC</b>	<b>LOS CAUTIVOS</b>
<b>PMN</b>	<b>EL PROXIMO MES MESNIVelo</b>
<b>SR</b>	<b>SILVIO EN EL ROSEDAL</b>
<b>CS</b>	<b>LA CAZA SUTIL</b>
<b>PA</b>	<b>PROSAS APATRIDAS</b>
<b>DN</b>	<b>DISCURSO DEL NARRADOR</b>
<b>DP</b>	<b>DISCURSO DEL PERSONAJE</b>
<b>DA</b>	<b>DISCURSO ATRIBUTIVO</b>
<b>DDR</b>	<b>DISCURSO DIRECTO REGIDO</b>
<b>DDL</b>	<b>DISCURSO DIRECTO LIBRE</b>
<b>DIR</b>	<b>DISCURSO INDIRECTO REGIDO</b>
<b>DIL</b>	<b>DISCURSO INDIRECTO LIBRE</b>
<b>SN</b>	<b>EL SUBRAYADO ES NUESTRO</b>

## VII

### INTRODUCCION

El propósito de la presente investigación es intentar una aproximación a la obra creativa de Ribeyro dentro del campo de la producción cuentística, a través de un método adaptado a la coherencia interna de la obra del autor, que tiene su razón de ser en la persistencia de situaciones, personajes y técnicas y en la exploración, sin más, de las posibilidades de su estilo peculiar de narrar. Coherencia y persistencia que existen en tanto presentación escalonada de una lectura de la realidad de la que cada texto particular es un paulatino develamiento.

A la luz de su praxis creativa y de su teoría -las dos coordenadas tenidas en cuenta a fin de observar también la correspondencia entre ambas- intentaremos diseñar las marcas fundamentales que definen su originalidad y aporte, dentro del marco general de la actual narrativa latinoamericana, y más particularmente del Perú, sin entrar en un análisis comparatístico que, por su amplitud, queda fuera de nuestras posibilidades y alcance aquí.

El estudio en el que intentaremos definir las tendencias predominantes en la teoría y práctica de la ficción de Julio Ramón Ribeyro, nos parece de suma importancia por el lugar relevante que ocupa como cuentista en el momento actual, porque, aunque son ya muchos los críticos que se vienen ocupando de él, no se ha intentado, hasta el presente, un estudio sistemático y exhaustivo de su obra o uno que analice, en profundidad, alguno de sus rasgos esenciales o de sus principios poetológicos operantes en ella.

En este esfuerzo ambicioso, por hacer un análisis más global, intentaremos rastrear lo más llamativo y, a nuestro juicio, fundamental de su creación, pero de ninguna manera y en ningún momento será nuestra pretensión agotar el tema, sino más bien abrir el camino hacia estudios más específicos y profundos, despertando el interés por este autor injustamente poco conocido en el ámbito de nuestra cultura. Estudiaremos, por consiguiente aquí, lo que no ha sido estudiado hasta la fecha y que puede servir de punto de partida para investigaciones futuras.

Para abordar y revelar la significatividad de la obra cuentística de Ribeyro, hemos estructurado el trabajo en tres partes fundamentales:

1°. Estudio analítico de los textos particulares.

2°. Establecimiento de relaciones intertextuales, describiendo la red de circuitos, jerarquías,



variables e invariantes de las diferentes apariciones fenoménicas de la obra, con miras al logro de la "estratificación de los sentidos".

### 3°. Diseño de los rasgos caracterizadores a nivel poetológico y de estilo.

En síntesis, para hacer posible la descripción de la significación literaria y sociocultural de la obra de Ribeyro, se hace necesario el análisis detenido de los textos conformantes de tal obra, rastreando en ellos los indicios que hagan posible trascender los niveles de la anécdota relatada en cuanto historia, el nivel de los personajes y su universo de acciones, el nivel del lenguaje narrativo, hasta conformar la lenta imagen del universo representado, en base al análisis de la naturaleza y espesor del campo semántico. Tratamiento del campo semántico, no como un juego de aislados grupos de conjuntos semánticos, sino en cuanto informantes de esa lectura de la obra que posibilita, por otra parte, salvar la gratitud de la pura inmanencia, orientando nuestra lectura hacia el encuentro de la ideología implicada en cuanto visión del mundo. Alberto Escobar ha dicho que el arte poético de la narrativa de Ribeyro se basa en varios estratos de representación de la realidad cuyo conjunto ofrece una configuración simbólica de una estructura de valores dinámicos y una realidad de múltiples niveles de interpretación.

Las teorías, los temas y las técnicas literarias de la narración de Ribeyro, forman un eslabón entre lo particular -regional y tradicional en los escritores anteriores a él- y lo universal, trascendente y novedoso de los escritores de su generación y posteriores. Ribeyro ha logrado hacer de sus obras creaciones autónomas cuya realidad trascendente refleja el empeño del escritor de comprender los problemas de su época, hecho que confirma también su importancia en el panorama actual de la literatura.

Dichas afirmaciones requieren de una demostración adecuada, ampliación y precisión mayores. He aquí nuestro desafío. Lo haremos por partes teniendo en cuenta la autonomía de cada texto, la configuración de cada uno de los libros, para llegar finalmente a unas conclusiones generales previamente sustentadas, no sin antes, en un segundo momento, haberse planteado cuestiones en torno a la estructura y técnicas fundamentales del género narrativo, la índole y los límites de la ficción realista, la convencionalidad de la literatura y el problema de la ficcionalidad, al mismo tiempo que el reconocimiento teórico de la presencia mediadora de una conciencia perceptiva que organiza el mundo representado en la ficción, lo que nos permitirá señalar el aspecto que consideramos nuclear

## IX

en la cosmovisión ribeyreana.

A cualquier lector contemporáneo, dotado de una mediana competencia literaria, le llama la atención la "clasicidad" del relato ribeyreano, su aparente falta de artificios, su escaso esfuerzo por "naturalizar" el relato mediante el disimulo de las convenciones en que lo sustenta, la linealidad de sus historias y las reminiscencias decimonónicas que se derivan de todo ello. Intentaremos encontrar la razón de fondo que da coherencia a estas opciones del escritor, remitiéndonos a su principio poetológico fundamental, a través del análisis contrastivo entre su teoría y su praxis creativa.

Como principal marco de referencia hemos tomado la propia obra de Ribeyro, consultada en su totalidad, aunque nuestro corpus de estudio se reduce al largo período de su producción cuentística, que se inicia con la publicación de *Los gallinazos sin plumas* (1955) y para efectos de este trabajo, se cierra con la aparición de su último libro *Silvio en El Rosedal* (1977), todos ellos reunidos hasta ahora en tres volúmenes. Utilizaremos también las reflexiones de Ribeyro en torno a la novela y la narración general, puesto que consideramos a la novela y al cuento como inscritos dentro del género narrativo y nos atenemos a las similitudes genéricas de dichas especies más que a sus diferencias específicas. Consideramos que las técnicas básicas de la narrativa y el esquema del discurso que las sustenta - aspectos ambos que se tocan en esta tesis- son esencialmente los mismos en la novela y en el cuento.

Estudios de poética en general, como sobre ficción narrativa en especial, nos servirán como marco teórico para caracterizar con mayor sistematicidad y exactitud ciertos aspectos de la narrativa ribeyreana, y están puestos al servicio de una indagación particularizadora. Nos ayudarán también a determinar los principales rasgos distintivos de la ficción ribeyreana dentro del campo general de la ficción narrativa.

Nuestro trabajo es más bien una aproximación al discurso ribeyreano que intenta conjugar lo crítico y poetológico. La investigación de dicho discurso presupone, de alguna manera, referencias más o menos explícitas al sistema narrativo general y a la poética narrativa particular que le sirven de sustento, pues pensamos que el estudio de los relatos individuales que los organiza está intrínseca e inseparablemente ligado al estudio del sistema narrativo que lo sustenta. Para la descripción de aspectos fundamentales de dicho sistema tendremos que recurrir a algunos trabajos teóricos de la actualidad que juzgamos más significativos, lo que nos servirá de marco teórico junto con las reflexiones críticas de Ribeyro.

Al efectuar el análisis textual nos hemos ceñido exclusivamente a los resultados de nuestro propio trabajo, sin citar a otros autores, puesto que no existen hasta ahora estudios serios y sistemáticos y

sólo en algunos artículos se han hecho observaciones muy generales y poco rigurosas, razón por la cual no nos pareció oportuno echar mano de ellas como datos que pudieran resultar interesantes.

Para la mención de los cuentos, siempre que haya que citarlos, pondremos como referencia el volumen, año en que fue escrito -en caso necesario- y la página.

## PRESENTACION DEL AUTOR Y SU OBRA

La narrativa de los años cincuenta en el Perú, en la que Julio Ramón Ribeyro ocupa un lugar representativo, viene siendo comprendida como un movimiento generacional que, a su vez, aporta una renovación estilística y formal. Es aquel un momento de interesante insurgencia de la novela y el cuento y, sobre todo, del apogeo de este último. Los libros del grupo son una clara muestra de la evolución de temas y estilos que conducen al neorrealismo, a una gradual interpretación de la sociedad peruana sin menoscabo de la calidad estética de los mismos.

La generación de los 50 la conforman jóvenes narradores, casi todos cuentistas, entre los que se encontraban Enrique Congrains (Lima, 1932), Carlos Zavaleta (Ancash, 1928), Julio Ramón Ribeyro (Lima, 1929), Luis Loayza (Lima, 1934), Oswaldo Reynoso (Arequipa, 1932), Eleodoro Vargas Vicuña, Salazar Bondy, etc. Para la mayoría de los críticos, todos ellos constituyen, en efecto, la "generación de los 50" y Vargas Llosa sólo se inscribiría en un segundo momento en ella, dentro de la perspectiva de la narrativa urbana del grupo, como lo muestra el hecho de que su primera publicación aparece en 1956, tres años después que las de aquellos.

Es ya inevitable hablar de la generación del 50 sin mencionar el neo-realismo, la novela de la urbe, es decir, la novela del contorno sórdido de la gran ciudad, donde se levantan las viviendas provisionales y miserables de la "barriada", donde gime el hombre no sólo su pobreza sino la triste miseria. Aquí, en la barriada, en los extremos de la metrópoli, encuentran nuevos narradores situaciones humanas e inhumanas que constituyen los asuntos trágicos e intensos de sus relatos.

Y así, la década de los cincuenta significa, entre otras cosas, el predominio literario de la capital sobre las provincias. La novela que desde los años 30 había sido predominantemente agraria y provinciana encuentra de pronto una nueva temática. A partir de 1950 se inicia el predominio de la narrativa urbana, cuya tendencia sigue prevaleciendo hasta hoy. El indigenismo dejó de ser la dirección fundamental de la narrativa peruana (pasó éste del campo a la ciudad). Es por entonces que sobreviene la grave crisis de la agricultura y son numerosos los campesinos, sin tierra ni trabajo, que no encuentran otra salida más que alejarse de su región y su medio cultural para instalarse en la periferia de las grandes ciudades de la Costa. Sin preparación para el nuevo medio, subsisten en sus alrededores, en una lucha diaria contra la muerte, gracias a trabajos precarios, y se "integran" con más o menos fortuna a un sector de la población urbana ya sobrerrepresentada. La formación de centros de condensada población es también en el Perú un fenómeno demográfico, contemporáneo; es más reciente con la afluencia del poblador del campo proveniente de todos los sectores del país a las ciudades importantes. Migración que determina el consiguiente planteamiento de un fenómeno social

de congestión periférica en las ciudades de una masa de población de trabajadores campesinos que aspiran a ser industriales y que al no encontrar vivienda la improvisan dando lugar a la existencia de "barriadas" formadas por tugurios. Las infrahumanas condiciones de vida de la gente, su pauperización, plantea problemas económicos y sociales muy serios desde el punto de vista humano. En ellos -los marginados y sus problemas- encuentran los nuevos narradores una fuente de experiencias y observaciones acerca del drama que el hombre vive en medio de la promiscuidad, la miseria, la enfermedad y el desamparo. En este contexto, dicho grupo de escritores se ha interesado por estos "desfavorecidos", desarraigados de la primera y segunda generación, y han creado una nueva prosa de ficción, una nueva corriente literaria, llamada REALISMO URBANO o NEORREALISMO.

Respecto a la novela indigenista, la novedad que presenta la narrativa urbana no consiste sólo en un cambio de decorado y ambientación, sino también en un deseo de renovar las técnicas literarias. Alejandro Losada señala como características de este nuevo sistema literario: la marginalidad (desde el punto de vista de su modo de articulación con el medio o la realidad), el subjetivismo (en cuanto al modo de producción), la experimentación artesanal (destrucción de los modos tradicionales de conformar la obra), su exclusividad (respecto al contexto literario) y su negatividad crítica (con relación a su función respecto a la totalidad social), siendo su rasgo predominante la multiplicidad formal.

Todo nuevo fenómeno estilístico no es sólo un progreso técnico sino un nuevo lenguaje y, por lo tanto, el esfuerzo por configurar un sentido renovado del hombre y una relación con el mundo. La destrucción de la forma tradicional es la impugnación del sentido tradicional de la existencia y, la experimentación formal, la búsqueda de elementos que constituyan y expresen un nuevo horizonte de la existencia. Este nuevo sentido, absorbido por la negatividad es, según Losada, lo que caracteriza a la nueva narrativa peruana: "La literatura peruana contemporánea no es una negación sino una negatividad, en cuanto que no se refiere a lo que acontece sino a lo que ha dejado de acontecer. Apunta a una ausencia. Expresa una relación negativa porque, en general, no se refiere a un hecho, a un sistema, a una clase o a un acontecimiento, sino a la situación del hombre marginal frente a lo que no acontece. No muestra una presencia: diseña un vacío (teoría praxis, p. 23).

No será una literatura que, de alguna manera, reconstruya el mundo social y dé razón de su sentido, sino otra que dé una imagen de su incoherencia y de su caos. No mostrará una presencia sino una ausencia. No formulará una afirmación sino una negación. Y lo hará por el único camino que le

### XIII

estará permitido, a través de la experiencia de una subjetividad aislada, frustrada, marginada, casi desesperada y en una obra autónoma, purificada en su belleza, despojada y gratuita. Más que un signo de libertad será la elaboración de una impotencia.

En esta nueva narrativa peruana no se da la alineación de un mundo real sino el despojo de la historia. No sólo es literatura de una generación perdida, como la llama Ribeyro, sino, sobre todo, de una sociedad desesperanzada, en desintegración, dejada de lado por la historia, puesto que de hecho, la década del 50 significa precisamente una desaceleración de la historia, donde nada podía ocurrir y donde el intelectual debía elegir entre la pasividad o el exilio: "Y por ello, por su inconformismo y su sinceridad expresionista, por su no entrega a una realidad degradada, por su resistencia, es la única que se ha comprometido, por ese paradójico camino de la negación con la totalidad de su sociedad y con las posibilidades abiertas por la historia" (Losada, Teoría y praxis, p. 27).

Para Alberto Escobar, lo más significativo de la narrativa peruana de este siglo es su real y profunda preocupación por descubrir al hombre. Ya no le interesa tanto al escritor el denunciar situaciones, más bien se vale de ellas para descubrir por medio del accionar de los personajes una particular forma de ser del hombre en tal o cual condición. La agonía del europeo parece tener su contrapartida en América en esta intención gnoseológica y revalorativa: interés por conocer al hombre en la complejidad del problema social, que se inscribe dentro del problema general que tiene su centro en él, y que no olvida la necesidad de recrear en lo literario los materiales que ofrece la realidad.

En opinión de todos los críticos, Julio Ramón Ribeyro parece ser el más representativo y logrado de entre los escritores del 50, del llamado "realismo urbano". En el panorama de la literatura peruana ocupa, sin discusión, un lugar sobresaliente. Se ha repetido en múltiples oportunidades que Julio Ramón Ribeyro es un gran narrador pero, sobre todo, es un cuentista extraordinario, sin lugar a duda el más importante de los cuentistas peruanos, por el dominio total del lenguaje literario y de sus procedimientos narrativos y por su honda preocupación por el hombre, siempre presente.

Empieza a publicar en 1953, apareciendo entonces el primer libro de cuentos reunidos (GP), (CC, 1958), (BH, 1964), (THS, 1964), (LC, 1972), (PMN, 1972), y (SR, 1977). Su primera novela *Crónica de San Gabriel* (1960) se constituye en opinión de muchos en una de las mejores expresiones novelísticas de los últimos años. Ajeno a todo intencionado regionalismo, la novela se desarrolla en lugares del país muy concretos y resulta interesantemente peruana aunque, sus problemas y personajes tienden a ser estudiados desde un punto de vista universal. Un halo de fatalidad, de

#### XIV

adolescencia ensombrecida por un ambiente de sórdida monotonía, da un todo donde se manifiesta un estilo plenamente logrado. Novela del niño que se va haciendo adulto, desoladoramente. Serena expresión -conmovedoramente tierna a pesar de la violencia que contiene y de la ironía que a veces impera, marca característica de toda la obra de Ribeyro en cualquiera de sus vertientes creativas. A pesar de su transfondo poético no deja de mostrar la realidad en su brutal pugna de intereses, la decadencia inevitable del mundo feudal de las haciendas que empezaban a derrumbarse. Sin embargo, pese a estar ambientada en zona rural tiene los caracteres de la "novela de la urbe". En ella Ribeyro pone a prueba su capacidad singular de novelista introduciendo juegos de expresión y análisis psicológico de los personajes y de sus conflictos íntimos, con logros sin precedentes en la novelística peruana de los últimos tiempos. *Los geniecillos dominicales* (1965) y *Cambio de Guarcía* (1966) son dos novelas de temática claramente urbana y se mueven en diversos ambientes: casas modestas y ricas, burdeles, la vieja universidad, calles, plazas, bares y cafés del Centro de Lima o de Miraflores. En ninguno de estos lugares para excesivamente el narrador su mirada, atenta más bien a los vaivenes psicológicos de los personajes, sin incurrir en falsedad y escamoteo. Como hábil pintor fija con dos o tres trazos el espacio necesario.

Julio Ramón Ribeyro, no sólo acierta en la utilización de los principios generales de la descripción urbana, sino que demuestra, sobre todo, su genialidad en la acumulación de pequeños detalles que le prestan al relato; rapidez, luz y armonía.

Ribeyro se ha interesado también por el teatro. Su primera obra en este género es *Santiago el Pajarero* (1959), en la que toma una anécdota de Ricardo Palma y la teatraliza al modo épico de Bertolt Brech. Se trata de una obra profundamente original que combina la poesía, el relato ingenuo y la crítica social y en la cual el conflicto central se desarrolla hábilmente. Entre sus otras piezas teatrales son también de interés: *Fin de semana* (1961) en la que destaca la excelente caracterización de los personajes y su punzante realismo crítico. Con unos cuantos trazos define Ribeyro el carácter de sus personajes y la esencia de las situaciones. Citamos también: *El Sótano* (1958), *Los Caracoles* (1964), *El último cliente* (1965), *Confusión en la prefectura* (1965) y *El uso de la palabra* (1965).

También viene cumpliendo una tarea importante Ribeyro como crítico literario y ensayista. En 1974, el Instituto Nacional de Cultura publica "Las alternativas del novelista" en *Dos Soledades*. Aparece *Prosas apátridas* en 1975 y en 1976 *La caza sutil* y una última aparición de *Prosas apátridas aumentadas* (1978).

Hemos intentado situar al autor y su obra dentro del contexto más general de la literatura peruana, sin lo cual nos parece que no sería posible asomarse y entender el sentido profundo y la importancia ampliamente reconocida de la cuentística de Ribeyro, hecho que pretendemos demostrar a lo largo de nuestra investigación y a partir del análisis concreto del material literario de sus textos. Ellos hablarán por sí mismos y algo aportaremos con nuestro análisis crítico.





**CAPITULO I**  
**ANALISIS TEXTUAL**



1

# **LOS GALLINAZOS SIN PLUMAS**

**(1954)**

2



### **"LOS GALLINAZOS SIN PLUMAS" (1954)**

El cuento da título al libro y está considerado por la crítica como uno de los mejores de Ribeyro, opinión que suscribimos. El narrador es extradiagógico-heterodiagógico, y la perspectiva de un narrador casi omnisciente, en la que se presenta la población más empobrecida de la capital con una actitud definitivamente crítica, que se manifiesta a través de un realismo patético. El elemento técnico que más vitaliza la experiencia del cuento es el punto de vista. Como en todos los relatos del libro, la narración se presenta en tercera persona, y al combinarla con visos de la primera se revela respectivamente la arquitectura de la situación objetiva.

Observamos la creciente angustia de dos niños, Efraín y Enrique, que son obligados por su abuelo, don Santos, a escarbar todos los días los residuos de la basura en busca de comida para su cerdo, Pascual, que el abuelo engorda para ganar dinero de su venta. La situación cada vez más terrible hace que los niños se enfermen y, como no pueden salir a su tarea, don Santos se enfurece cada día más al ver su negocio arruinado hasta llegar a golpearlos violentamente. Enrique, aun con fiebre, intenta salir otra vez presionado por la situación y, al regresar y ver que el abuelo ha tirado su perrito sarnoso al corral para apaciguar el hambre de Pascual, estalla contra el abuelo y lo golpea también, éste resbala en el barro y cae en la zahurda desde donde, mientras aterrados huyen, se oye el estrago de la lucha a muerte entre un animal enloquecido por el hambre y un viejo débil.

Estructuralmente el cuento está tan bien trabado en sus partes que logra una precisa unidad: 1) la hora celeste y sus habitantes, 2) el comienzo del invierno y su dureza y 3) la época de la luna llena y los malos presagios. El poder de sugerencia de cada una de ellas intensifica la significación general del texto.

1.- La hora celeste y sus habitantes. A nivel de experiencia y como primera contrastación se nos presenta una realidad infrahumana al lado de una ciudad aparentemente "civilizada". Se perfilan como dos mundos contrapuestos: la zona residencial y la barriada, y dos tiempos: el de las actividades clandestinas de la población marginal que coincide con la "hora celeste" y el de la normalidad donde, todos los anteriores -"los gallinazos sin plumas"- vuelven a sus nidos. Con una clara intencionalidad de enmarcar esta historia dentro de unas estructuras más globales que la expliquen casualmente, se nos asoma a una ciudad que despierta y se pone en movimiento, todavía en la hora mágica de "los gallinazos sin plumas". Desde el primer párrafo y mediante técnicas animistas, se sugiere ya un tono de misterio e inminente desgracia, abarcador de toda una parte de la población y que vemos concretiza-

do en don Santos y sus nietos, siempre referido a una realidad mayor: "A las seis de la mañana la ciudad se levanta de puntillas y comienza a dar sus primeros pasos, una fina niebla disuelve el perfil de los objetos y crea una atmósfera encantada. Las personas que recorren la ciudad a esta hora parece que están hechas de otra sustancia, que pertenecen a un orden de vida fantasmal..." (l. 5) -las beatas, los noctámbulos, los basureros, obreros, policías, canillitas sirvientas- y, entre todos ellos los otros referidos que todavía están en peor situación: "...A esa hora, por último, como una especie de misteriosa consigna, aparecen los gallinazos sin plumas" (l. 5). Se refuerza la creación de ese tono general a través de la reiteración de un sistema de adjetivación que dinamiza también la experiencia del cuento. Con éstas y otras sugerencias se crea la tensión necesaria para motivar la trama y, en ese sentido, también ayuda a crear dicha tensión la transformación metafórica de la realidad: los niños son "los gallinazos sin plumas"- se conocen los gallinazos como aves que viven generalmente en los basurales-; mediante el conflicto entre don Santos y los niños, sin embargo, el concepto de gallinazo cambia: se da una asociación tierna entre los gallinazos y los niños porque todos sufren en los basurales. Sin embargo, la figura del abuelo se perfila paralela a su relación con Pascual (el cerdo en quien ha puesto su esperanza) -símbolo de un interés económico que le absorbe totalmente y de manera prioritaria hasta llegar a deshumanizarle- Don Santos se bestializa progresivamente, berreando al principio y rugiendo al final del cuento.

Todo lo relacionado con Efraín y Enrique, lleva la marca de la magia y la ternura, y a nivel literario se traduce en bellas descripciones poéticas: "Los dos muchachos corren a la acequia... frotándose los ojos. Con la tranquilidad de la noche el agua se ha remansado y en su fondo transparente se ven crecer yerbas y deslizarse ágiles infusorios" (l. 5), hecho que hace todavía más llamativa la injusticia y acentúa la intencionalidad crítica que esconde el relato a fuerza de escandalosos contrastes. Aunque la adjetivación crea un ambiente de misterio ajeno al lugar donde vive, es uno de los elementos de magia para los niños que escapan al mundo urbano, para convertir su búsqueda desagradable de basura en una aventura de los dos. Se emplea la transformación metafórica para crear el punto de vista de los niños: "un cubo de basura es siempre una caja de sorpresas" (l. 6) "A veces... tienen que huir dejando su botín" (l. 6); y al regresar al corralón, "la luz desvanece el mundo trágico del alba" (l. 7). Ciertos signos sintánticos también recrean el mismo efecto.

La insistencia en que no son "los únicos" que se mueven en la clandestinidad de "la hora celeste", nos parece que es la función que cumple esta primera parte o presentación: extrapolar el hecho. Era

preciso dejar constancia, en la observación de la realidad, que la historia que se ha seleccionado no es única y excepcional, sino una más de las tantas de la situación aplastante de una inmensa población condenada a una vida infrahumana: "Sin conocerse formaban una especie de organización clandestina que tiene repartida toda la ciudad" -todos, hasta los perros- "sabiamente aleccionados por la miseria" (I. 6).

Se emplea la anticipación como un elemento que implícitamente apunta hacia un final desafortunado: la hora celeste, presagia lo que ocurrirá en tiempo de la luna llena. El acto de golpear al abuelo al final de la narración, paralela en forma contraria los golpecitos que éste propicia al principio al cerdo, hecho irónico que provoca en el lector un distanciamiento de la consecuencia de la trama para verlo todo como un microcosmos.

Inmediatamente, se introduce el tema de desarrollo. Se refiere al hombre que aprovecha y esclaviza a otros (relación abuelo-nieto) para obtener ganancias de un sistema económico social que da preferencia al lucro y que provoca una situación de enajenación, tanto más chocante por las relaciones de parentesco que la protagonizan, y, progresivamente, una desatada violencia.

A primera vista parece presentarse una anécdota manida que transmite la experiencia de un mensaje cargado de protesta social. Afortunadamente el cuento no se limita a tal protesta por el uso que el autor hace de excelentes técnicas narrativas para expresar los aspectos de misterio, de las circunstancias mágicas, del pavor, de la pena, del odio, de la ironía y de la vindicación. En su conjunto, sin embargo, el efecto único del cuento es el de comunicar un desesperado atrapamiento de aquellos que son víctimas del sistema, aún a pesar de su rebeldía y enfrentamiento momentáneo, con el mismo tipo de respuestas aprendidas, sugerido en el momento final; "la hora celeste había terminado y la ciudad despierta y viva, abría ante ellos su gigantesca mandíbula" (I. 16). Pero, continuemos el análisis estructural.

2.- Comienzo del invierno y su dureza. Los signos caracterizadores ahora son: el cerdo convertido en una especie de monstruo y don Santos que meditando constantemente una sentencia, venga el hambre del animal en los nietos. Crece la sobreexplotación: los obligó a levantarse más temprano, a invadir otros terrenos, los forzó a ir al muladar. La descripción de este último vuelve a poner el énfasis en la desgracia acrecentada de dos seres inocentes, sobre los que se descarga toda la vileza de la opresión, de quien a su vez se supone que es receptor de ella por parte de otros: "...el muladar formaba una especie de acantilado oscuro y húmeante, donde los gallinazos y los perros se desplazaban como hormigas... cuando estuvieron cerca sintieron un holor nauseabundo. Los pies se hundían en un alto



de plumas, de excrementos, de materias descompuestas... En los acantilados próximos los gallinazos espiaban impacientes y algunos se acercaban saltando de piedra en piedra como si quisieran acorralarles. Efraín gritaba para intimidarlos y sus gritos sonaban en el desfiladero y hacían desprenderse guijarros que rodaban hasta el mar" (I. 7 - 8). Se origina una mutación: el frecuentar esos lugares, poco a poco los convierte en unos de sus comunes habitantes, hasta llegar a un reconocimiento y asociación tierna entre ellos por su común sufrimiento: "...los gallinazos, acostumbrados a su presencia, laboraban a su lado, graznando, aleteando, escarbando con sus picos amarillos, como ayudándolos a descubrir la pista de la preciosa suciedad" (I. 8).

Pronto empiezan a evidenciarse en los niños las primeras consecuencias de esa nueva situación de mayor dureza impuesta por el abuelo. Efraín se corta con un vidrio y se le infecta la herida. Enrique carga con el trabajo de los dos. Aparece una nueva nota de ternura a través de un elemento nuevo también: el perrito que encuentra en uno de sus viajes y que definitivamente será su compañero de destino. Funciona como elemento de distensión en la medida en que la tensión narrativa crece y, más tarde, provocará el desenlace final. El proceso de transformación progresiva y del abuelo se nota en el acercamiento cada vez mayor a Pascual y, progresivamente también, en el distanciamiento de los nietos que cada vez son tratados por aquel más brutalmente. El cerdo es el único proyecto acariciado por don Santos debido a las ganancias que espera le reporte y, a los niños los ha convertido en cosas al servicio de sus intereses económicos. Al irse metamorfoseando va perdiendo sus rasgos humanos y se transforma finalmente en un monstruo.

3.- La época de la luna llena y los malos presagios. Ligado a la creación del tono de misterio que surge al principio con la creación metafórica del cuento, se ve primero que se agrega más misterio y presagio a la narración, cuya acción se desarrolla durante la época de la luna llena que culmina en los malos presagios. Enrique acaba enfermando también: "Desde entonces empezaron unos días angustiosos, interminables... don Santos les lanzaba miradas feroces..."; "Efraín ya no tenía fuerzas ni para quejarse. Enrique sentía crecer en su corazón un miedo extraño y al mirar los ojos del abuelo creía desconocerlos, como si ellos hubieran perdido su expresión humana. Por la noche, cuando la luna se levantaba, cogía a Pedro entre sus brazos y lo aplastaba tiernamente hasta hacerlo gemir" (I. 12).

El momento culminante se acerca en la medida que la tensión crece intensamente y, en "la última noche de luna llena", el cerdo se convierte en un "monstruo insaciable" al igual que don Santos. Se deja entrever este paralelismo en la medida en que ambos rugen.

Enrique se acuerda de haber oído decir "que los cerdos cuando tenían hambre, se volvían locos co-

mo los hombres". La explosión de la violencia es ahora brutal; los golpes que el abuelo propicia despiadadamente a sus nietos anticipan los que poco después recibirá. El desenlace final se sugiere anticipadamente en la reacciones de Enrique: "los ojos del abuelo parecían fascinarlo hasta volverlo insensible a los golpes"; "y se lanzó a la calle respirando a pleno pulmón el aire de la mañana. En el camino comió hierbas, estuvo a punto de mascar tierra. Todo lo vela a través de una niebla mágica. La debilidad lo hacía ligero, etéreo: volaba casi como un pájaro. En el muladar se sintió un gallinazo más entre los gallinazos" (l. 13 - 14). La transformación metafórica sirve para crear un momento de descubrimiento, tanto en la mente de los niños como en la del lector: "Enrique devuelto a su mundo, caminaba feliz entre ellos, en su mundo de perros y fantasmas, tocado por la hora celeste" (l. 14). Pero, dentro del espacio cerrado del corralón, a donde ahora regresaba, todo era distinto. Allí había un "aire opresor como si en el dintel terminara un mundo y comenzara otro fabricado de barro, de rugidos, de absurdas penitencias" (l. 14). La capacidad de sugerir, de anticipar, se muestra en el perfecto manejo que hace el escritor de las técnicas narrativas, a través de la sorpresa en este caso: "lo sorprendente era, sin embargo, que esta vez reinaba en el corralón una calma cargada de malos presagios, como si toda la violencia estuviera en equilibrio a punto de desplomarse" (l. 14). Pascual estaba devorando a Pedro y el abuelo" miraba obstinadamente su festín". En vano Enrique busca una respuesta, no la hay, y la suya no se hace esperar: con un palo cruza la cara del abuelo -reacción insospechada-. Aquí se agrega otra dimensión a la experiencia, la que presenta la relación del niño a su situación envilecida mediante la violencia. Al niño no le queda otra salida más que luchar con el arma que los otros emplean contra él; reacciona en su situación a la manera que aprende de sus adultos y así se instaura un mundo sin salida de violencias encadenadas. Al final, en esa huida llena de ternura en la que Enrique coge a su hermano enfermo y lo estrecha contra su pecho, "abrazados hasta formar una sola persona", dejando al abuelo en lucha con el cerdo en el corral, la realidad afuera, la ciudad, deja de ser mágica y, ambos, sufren una terrible toma de conciencia: "...se dieron cuenta que la hora celeste había terminado y que la ciudad abría ante ellos su gigantesca mandíbula" (l. 16), se convierte también en un monstruo que les amenaza, acto reflejado en la lucha iniciada entre el cerdo y el abuelo. La ilusión que los empuja a la búsqueda de su libertad, se resquebraja ante la evidencia de la violenta y absurda realidad. Posiblemente dejaron de ser niños para siempre.

El efecto que se produce, a través de tales inversiones dentro de un ambiente de misterio, es el que este microcosmos sugerido alcance un valor de significación universal.

Se emplean cuatro elementos narrativos en "los gallinazos sin Plumas" para crear una experiencia

interesante. La repetición de elementos estructurales crea un sentido de anticipación, cuyo ritmo se intensifica con el progreso del cuento. El proceso de transformación metafórica y personificación invierte los valores básicos entre el ser humano y los animales, creando un tono ciertamente irónico. El empleo del punto de vista de la tercera persona que abarca también la visión de los personajes a través del lenguaje y la sintaxis. Por último, partiendo de la realidad peruana, el narrador la transforma en una experiencia universal: el tema del conflicto contemporáneo entre el hombre y una ética basada en el tener, tan típica en la civilización moderna, y que seduce a éste a estados deshumanizados.

#### **"INTERIOR "L" 1953"**

El tema que se presenta es también el de la alienación de un colchonero, cuyo trabajo árduo y miserablemente renumerado, antes que ayudarlo a mejorar su posición en la vida le enajena de sus valores tradicionales. Hay una primera definición contextual de la vida de aquel y su hija: monótona, dura, miserable, triste. Se sienten como atrapados en un destino doloroso que los ahoga: "El colchonero bebió un sorbo mientras observaba las trenzas negras de Paulina y su espalda tenazmente curvada. Su sentimiento de ternura y de tristeza lo conmovió. Paulina era lo único que le quedaba de su breve familia" (I. 19). Se desencadena el conflicto en el momento en que el colchonero se da cuenta de que su hija está encinta. El hecho, primero le ofende, y se rebela ante el aumento de su desgracia: "¡También había tenido que sucederle eso a él!" (I. 20). Después decide enjuiciar al amante de la chica, pero tampoco confía en la justicia "Recordaba, como una pesadilla, sus diarios vagares por el palacio de Justicia, sus discusiones con los escribanos, sus humillaciones ante los porteros ¡Qué asco! Por eso la posibilidad de embarcarse en un juicio contra Domingo lo aterró" (I. 23). Al final acaba accediendo a un acuerdo con el patrón del acusado, quien le paga una suma de dinero, quedando arreglado el juicio. Por un tiempo se dedica a disfrutar de la vida, olvidando todo agravio, hasta quedarse otra vez sin nada: "Durante más de quince días estuvo sin trabajar. En sus ociosas mañanas y en sus noches de juer-ga encontraba el delicioso sabor de una revancha. Del dinero que recibiera iba extrayendo, en febriles sorbos, todas las experiencias y los placeres que antes le estuvieran negados. Su vida se plagó de anécdotas, se hizo amable y llevadera" (I. 25). Pero fue sólo una ilusión pasajera, después de la cual tuvo que volver a trabajar a su ruín oficio. El colchonero añora el efímero goce de los días pasados. En su casa de nuevo y recostado en su cama, mira a través de los vidrios rotos del tragaluz y contempla las estrellas. Piensa que repitiendo el enredo entre su hija y el amante se podría hacer llover dinero, otra

vez.

La referencia al cansancio, al comienzo y al final del cuento, sirve de marco estructural del relato. Los trozos de diálogo en tiempo presente continúan el marco estructural. El resto de la narración son saltos al pasado, a través de los cuales, el tragaluz de vidrios rotos provoca una interpretación casi inconsciente de las estrellas que representan el juicio y el dinero que reciben del arreglo. Cuando piensa en que casi se muere su hija, la estrella, en presente, casi se pierde de vista. La narración dura poco. Al encontrar una solución a través de las estrellas, el colchonero repite que “está cansado”: “Hacia de esto ya algunos meses. Desde entonces iba haciendo su vida así, penosamente, en un mundo de polvo y de pelusas. Ese día había sido igual a muchos otros, pero singularmente distinto. Al regresar a su casa, mientras raspaba el pavimento de la varilla, le había parecido que las cosas perdían sentido y que algo de excesivo, de deplorable y de injusto había en su condición, en el tamaño de las casas, en el color del poniente. Si pudiera por un instante pasar un tiempo así, bebiendo sin apremios su té cotidiano, escogiendo del pasado sólo lo agradable y observando por el vidrio roto el paso de las estrellas y de las horas. Y si ese tiempo pudiera repetirse... ¿era imposible acaso?” (I. 26). Inmediatamente después repite su cansancio y hace una nueva propuesta a su hija: volver a buscar al chico.

El cuento revela cómo lo frustrante de un trabajo árduo y mal pagado- posiblemente también la causa de la pérdida de su mujer e hijo, que aparece sugerida al comienzo: “la tuberculosis, esa especie de tara familiar” (I. 19)-. Incita a desear una vida más placentera sin reparar debidamente en los medios utilizados para lograrlo, acaso porque el cansancio ya no es sólo físico sino psíquico. Se logra mediante el manejo del tiempo y la revelación de un proceso mental, a través de un objeto cotidiano, como el tragaluz de vidrios rotos, que permite al padre recibir inspiración de las estrellas en momentos claves. Contrasta la constante amenaza de la realidad cotidiana, monótona y desgarradora, con el escape de la ilusión, simbolizada de alguna manera en la estrella visualizada a través del tragaluz. Queda reforzado por el ambiente general del cuento que percibe el lector: esa desproporción entre lo posible y lo soñado. Algo de ironía triste se nos muestra aquí, puesto de relieve en esa pregunta final del colchonero a su hija: “¿por qué no buscas otra vez a Domingo?”, y que acaba en una especie de complicidad entre los dos, sin otra salida que jugar con su desgracia, en una pérdida de los valores tradicionales. El tragaluz roto representa la vida del colchonero, mientras las estrellas revelan sus deseos de una vida mejor.

El punto de vista comunica un verdadero momento de revelación y, a la vez, deja ver el desarrollo de la situación anecdótica, gracias a la coordinación de los saltos temporales y la repetición de los ele-

mentos claves. La evocación es, precisamente, uno de los recursos más importantes, a través de la cual vemos desenvolverse ante nuestros ojos el mundo interior y secreto del cochonero.

También aquí, la constante de la frustración y el fracaso, no confesada como en "Los gallinazos sin plumas" pero sobrentendida por medio de una especie de complicidad lograda entre narrador y lector, efecto que se produce gracias al perfecto manejo del punto de vista. Cuento extraordinario que comunica toda una tragedia con una economía y austeridad admirables.

#### "MAR AFUERA" (1954)

Esta vez se trata de dos pescadores y de una venganza personal; el motivo: una mujer. Seres también marginados, de un ambiente pobre, Janampa y Dionisio, que el narrador diseña contrapuntísticamente, dentro de una situación de misterio que presagia algo terrible. Desde las primeras líneas se va configurando un clima de intriga que se va acrecentando paralelamente a su adentrarse en el mar. Lo sugieren la percepción que Dionisio tiene de Janampa, a golpes de luz, a través de gestos: "Y... siguió clavando con frenesí los remos en La mar negra" (l. 31) y palabras "oscuras", "cargadas de reserva": "... sólo mostraba una silueta negra e impenetrable. A veces, al ladear ligeramente el semblante, la luz se le escurría por los pómulos sudorosos o por el cuello desnudo y se podía adivinar una faz hosca, decidida, cruelmente poseída de una extraña resolución" (l. 31). Todavía no había amanecido. Otra vez, todo ocurre en la penumbra de la noche y, sólo la luz de un farol le permite a Dionisio descubrir en el rostro de Janampa su misteriosa resolución. Extraña, desconcertante, inesperada y cierta: "... un segundo de luz sobre su cara, le mostró unas facciones cerradas, amarradas sobre la boca y dos cavernas oblicuas incendiadas de fiebre en su interior" (l. 33). Admirable metáfora cargada de significación-. Dionisio cae en la cuenta, entonces, de que las intenciones de su compañero no eran pescar. Empieza a reconstruir la historia de su relación con Janampa en la que afloran motivos que desencadenan temores y una sospecha. Crece su angustia y el miedo lo invade hasta paralizarlo poco a poco. Ya lejos de la costa, solos los dos en aquella soledad, sobre el escenario de un mar negro, la tensión llega a su punto más alto. El juego evocador tiene aquí una enorme funcionalidad, es uno de los principales elementos del desarrollo del cuento al servicio de la trama y cumple una tarea anticipadora del final. "Tal vez juguemos de nuevo como en la construcción. Puedo recuperar lo perdido" (l. 35)- referencia a la mujer de Dionisio, motivo del enfrentamiento-. A través de ella, que posibilita saltos temporales y espaciales, Dionisio va reconstruyendo poco a poco la clave de su destino irreme-

diablo, como si progresivamente se estuviera convenciendo a sí mismo de lo que se le avecina y que percibe como inevitable desgracia. Su estado de alucinación, entre el terror y la sorpresa, acentúan aún más su incapacidad de responder cualquier tentativa le parece inútil-, con el convencimiento hecho grito de "no hay nada que hacer: "... elevando la cara, donde el miedo y la fatiga habían clavado ya sus zarpas, se encontró con el rostro curtido, inmutable, luminoso de Janampa. El sol naciente le ponía en la melena como una aureola de luz. Dionisio vio en ese detalle una coronación anticipada, una señal de triunfo. Bajando la cabeza, pensó que el azar lo había traicionado, que ya todo estaba perdido" (l. 38). Janampa parecía, ahora, "un monstruo marino". Con la sensación de una imposibilidad total, de un miedo mortal, queda paralizado en su tristeza: "... una tristeza anónima que no le pertenecía" (l. 38), resignado a su final, con una dolorosa impotencia.

El lenguaje está utilizado con precisión y es interesante el diseño psicológico de los personajes. Una vez más, se repite el fracaso como una constante de este mundo sórdido y de drama cotidiano en cualquier nivel de la vida. No hay ironía, sí la misma perspectiva que en los cuentos anteriores, la de un narrador extradiegético heterodiegético, con focalización cero, testigo del mundo interior y exterior de sus personajes, presentados a través de sus diálogos y acciones, fundamentalmente.

#### **"MIENTRAS ARDE LA VELA" (1953)**

Una vez más, el mundo marginado de la pobreza vuelve a ser escenario de otras vidas, como tantas sin brillo ni grandeza. Son diferentes y son los mismos, atrapados al fin y al cabo, no importa el pretexto. Mercedes, esposa de un obrero de construcción, que se dedica a lavar ropa, vive girando entorno a una idea fija: abrir una verdulería que le permita un mejor nivel de vida. El obstáculo es su marido que no quiere darle el divorcio, a quien ella percibe como su principal amenaza. El accidente de éste sirve de motivo para mostrarnos a esta mujer como asesina pasiva y potencial. Panchito, el hijo, "apartado y mirándolo todo con incredulidad", aparece inmerso y solitario en su propio mundo, tan diferente y, a la vez, igual a este otro de la realidad de los adultos, al que parece no haber despertado todavía, dándole al desarrollo de la trama algunas notas de ternura pasajera.

La evocación, recurso de los más utilizados, reconstruye los hechos y permite retomar el hilo de la trama. La perspectiva de un narrador extradiegético-heterodiegético, testigo y fino observador de lo que oye y ve, se mantiene a lo largo de todo el cuento. El punto de vista es compartido con los personajes, con Mercedes en este caso. "Las manos agrietadas" de esta mujer son un símbolo obsesivo

para ella, hecho que se hace notar reiteradamente y cumple una función acumuladora de tensión y expectativa.

Otra vez la hora de la penumbra ("Atardecía"), que crea una atmósfera inderteminada y de misterio. La vela, que aparece desde el título, lo acentúa y anticipa cada vez más intensamente alguna intencionalidad maligna, al mismo tiempo que mantiene la tensión y crea expectativa. La luna, que ya apareció en otros cuentos, es también aquí portadora de malos presagios. En contraste la vela, su luz es de otro signo: "Mientras tendía las sábanas había mirado la luna, había tenido el primer estremecimiento. A la luz de la vela, en cambio, su corazón se había calmado, sus pensamientos se habían hecho luminosos, cortantes como hojas de puñal" (I. 46). Mientras arde la vela, Mercedes se mantiene en su alucinación y sueño. Cuando se apaga, se queda sola y despierta, violentamente devuelta a la realidad.

#### **"EN LA COMISARIA" (1954)**

Ya desde el título, se sitúa la acción del cuento en un contexto determinado de marginalidad, de gente no muy "normal". A través de una narración en tercera persona -narrador extradiegético-heterodiegético-, con focalización cero -narrador omnisciente- se presenta una situación escénica en la que se define previamente el escenario y los personajes, y también se alude a la causa externa y motivación interna del protagonista, que desencadenará la acción final. Es decir, el narrador revela paralelamente el ámbito objetivo del protagonista y las reconditeces de su personalidad.

Dentro del contexto escénico del patio de la cárcel, aparece puesto en primer plano el enfrentamiento entre un hombre acorralado y el resto de los presos, entre los sobresaltos del alboroto y el silencio que empieza a crear una cierta tensión dramática que va a ir creciendo: "El panadero seguía allí, en el fondo mismo del silencio. Sintiéndose atrapado por todas las miradas..." (I. 52). Como motivo de ese enfrentamiento está la causa externa, dada por el comisario y que empieza a dar cuenta de un mundo irracional y de violencia contenida que da cabida a cualquier arbitrariedad: "Si alguno de los detenidos quiere salir no tiene más que darle una paliza a este miserable" (I. 52). Todo el resto están también allí atrapados, privados de su libertad, posiblemente por las mismas consecuencias de su marginalidad, a la que pertenece la población más empobrecida de la capital, a la que pertenecen ellos. Sus vidas -se deja entrever- son la historia secreta de un sufrimiento.

Después de dicho encuadre general, el narrador procede decididamente a la presentación del protagonista, que abarca la mayor duración del cuento, desvelando progresivamente para el lector la verda-

dera motivación del fondo que le lleva a recoger el desafío del comisario -su propia conflictividad interior, hecha de múltiples contradicciones-. La observación psicológica aún no fuera de moda cuando fue escrito el cuento, tiene su importancia y colabora a que sea realmente un texto bien logrado desde el punto de vista artístico.

La personalidad de Martín, el protagonista, se va desvelando a partir del diálogo con Ricardo, su amigo. Este es un poco la propia conciencia expresada en voz alta y ahogada por sus miedos que al final desenmascara: "Martín miró a su amigo, sorprendido de verse descubierto. Su pequeño rostro amarillo sonreía maliciosamente. En el fondo lo admiraba, admiraba su sagacidad, sus respuestas chispeantes, su manera optimista y despreocupada de vivir y era justamente por esta admiración que lo toleraba a su lado como a una especie de cerebro suplementario encargado de suministrarle ideas... Ahora, sin embargo, su presencia le resulta incómoda porque sabía que sus pensamientos eran contrarios y malignos" (I. 52). Se autodefinen en base a sus contrastes, funcionando Ricardo como una especie de doble de Martín, como su otro yo interior, el de su confrontación, que la empuja abiertamente primero y luego lo bate en retirada, hasta llevarlo a su máxima exasperación.

A través de un juego evocador, afloran en Martín todas sus contradicciones y se actualiza la verdadera motivación interior que lo moviliza. Sueña, y éste es el elemento definitivo que desencadena su rabia, abandonando su primer intento de comprensión humana del panadero: "Martín bajó la mano y sintió un estremecimiento. Una imagen, una cara, un cuerpo fresco y fugitivo pasaron por su memoria. Casi sintió contra su pecho velludo el contacto de una mano suave y en sus narices un fresco olor a mariscos... Pensaba que el agua debía estar tibia... Luisa desde la orilla lo seguiría con la mirada y él, volviéndose, le haría una seña o daría un grito feroz como el de alguna deidad marina. Luego se echarían de espaldas y se dejarían arrastrar suavemente por la resaca. La luz del sol atravesaría sus párpados cerrados" (I. 53).

Un nuevo incidente retarda la acción principal -un borracho que acaba de llegar vomita espectacularmente en una esquina-. Este hecho, la evocación cada vez más intensa de Luisa y el aparente cambio de actitud en Ricardo que, aunque se mantiene a distancia, sigue desafiándolo, provoca una creciente tensión interior en el protagonista y se nos pone en contacto con su historia anterior en la simbología de sus manos: "Martín miró desconcertado a su amigo. No sabía exactamente a donde quería ir, pero sospechaba que sus intenciones eran terribles. En su cerebro se produjo una gran confusión. -¡Idiota!- murmuró y observó sus puños cuyos nudillos estaban cruzados de cicatrices. En esa parte de sus manos y no en sus palmas estaba escrita toda su historia..." (I. 55). Su malestar anterior se



proyecta en el ambiente que, poco a poco, se le hace insoportable y se convierte en amenaza: "Pues ~~te~~ juro que no me quita el ojo de encima -añadió Martín y una especie de cólera dormida iluminó sus pupilas... La sangre inundó nuevamente su rostro y, muy dentro suyo, en una zona indeterminada que él nunca podía escrutar, sintió como una naciente ansiedad" (I. 56). El contraste entre su realidad allí y su posible realidad afuera con Luisa le hace insoportable permanecer por más tiempo, provocando en él una "resolución indomable". En ese momento empieza la verdadera acción del cuento que dura muy poco y que, si bien finaliza a medio camino, ante la espectación absurda del resto de los presos que no pueden ni saben ser solidarios entre ellos, y a causa de una toma de conciencia repentina: "Martín, sólidamente asentado en el piso, media a su adversario y sólo esperaba que entrara dentro de su radio de acción para fulminarlo de un golpe. El panadero gastaba sus energías en el preámbulo y Martín comenzaba a sentir un poco de impaciencia, porque se daba cuenta que su entusiasmo decaía y que había algo de grotesco en toda la escena" (I. 58). Es el anticipo de una frustración profundamente sentida, aún a pesar de la libertad física que le acarreará.

El tono general del cuento es de ironía triste. El final es como el estallido de la significación global: la toma de conciencia de su total fracaso existencial, leído en la violencia acumulada de su propia historia, marcada en sus nudillos como signo indeleble: "Como quien despierta de un sueño, se vio de pronto libre, en la calle, en el centro mismo de su domingo, bajo un sol rabioso que tostaba la ciudad..." (I. 59). Al avanzar hacia el paradero al encuentro de Luisa, va deteniendo poco a poco su ritmo, hasta llegar a arrastrarse "casi como un viejo". Una experiencia más de sufrimiento y la actualización de todo lo acumulado en su propia vida lo aplasta y envejece y, a la vez, le hace sentir vergüenza como un niño. Este pequeño matiz de ternura hace que la perspectiva crítica se remate con toda eficacia. Algo más se había añadido a esa historia continuada en sus nudillos: "Martín se miró los puños, donde dos nuevas cicatrices habían aparecido y, avergonzado, se metió las manos en los bolsillos, como un colegial que quiere ocultar ante su maestro las manchas de tinta (I. 59).

#### "LA TELA DE ARAÑA" (1953)

En este caso la protagonista es una mujer -lo que pocas veces ocurre en los cuentos de Ribeyro- que anhela y sueña su libertad desde una situación de profunda dependencia. María es una chica de provincia que viene a servir a una casa de Lima. El hijo de la familia, Raúl, la molesta constantemente y ella se siente amenazada y acosada por él. Se lo cuenta a Justa, la sirvienta de la casa de al lado de

quien llega a hacerse amiga. Esta la traiciona aconsejándola mal y entregándola en manos de un señor mayor que dice conocer, cuya intencionalidad no es precisamente ser el protector de María sino convertirla en su amante.

El cuento está escrito con una técnica retrospectiva. Comienza por el final: cuando Justa deja a María sola en una habitación de un barrio desconocido a la espera de Felipe Santos que finge ser un hombre honesto y bueno. A través de la evocación, la protagonista reconstruye su historia, con una toma de conciencia progresiva y cada vez más intensa. El narrador extradiegético-heterodiegético, omnisciente, pretende una objetividad, desplazando el punto de vista al personaje central, mediante el discurso directo, es decir, deja que el personaje hable, exprese en voz alta sus propios pensamientos, que no son más que evocaciones a través de las cuales intenta leer su situación presente.

María, que pertenece a la clase pobre, es víctima doblemente: por su marginalidad y por ser mujer. Está indefensa frente a la manipulación de gente inescrupulosa. Su ingenuidad de provinciana contrasta con los refinamientos del engaño del mundo de la gran ciudad. La promesa de Justa la sume momentáneamente en un sueño de libertad que ella se encarga de adornar con su fantasía. Su ansia de huir de un medio amenazante le impide pararse a ver y analizar ese después inmediato que le espera: Sola en el cuarto, aguarda ansiosamente a Felipe, lejos de su agresor en la casa de la familia abandonada: "... sintió un extraño sentimiento de libertad. Le pareció que el mundo se dilataba, que las cosas se volvían repentinamente bellas y que su mismo pasado, observado, desde este ángulo nuevo, era tan sólo un mal sueño pasajero" (l. 63). María hace coincidir su sueño con una realidad sin consistencia. Se confunden dentro de sí misma, el plano de la realidad y el de la irrealidad: "Pero era sólo ahora, al encontrarse en esa habitación perdida, ignorada de todo el mundo, cuando tomó conciencia de su inmensa libertad" (l. 63). La realidad acabará imponiéndosele, haciendo añicos su ilusión. Por un corto espacio de tiempo, se siente protagonista de una gran aventura, como embriagada y trastornada por ella. Repárese en la utilización verbal: "pensó", "le pareció" en contraste con lo que realmente es. Se creyó el cuento que Justa le contó sin la más mínima sospecha de la trampa que encerraba. Ahora, al recordarlo es distinto, y un aire de amargura y tristeza lo invade todo: "La aventura la tenía trastornada. Al abandonar su barrio le pareció que los malos días quedaban enterrados para siempre, que una vida expansiva, sin obligaciones ni mandados ni diarias refriegas en la cocina blanca, se abría delante de ella. Atravesó un bosque, una avenida de altos árboles, casas uniformes y sórdidas, hasta ese pequeño cuarto donde la intimidad había sido para ella una primera revelación" (l. 69).

Estructuralmente el cuento tiene dos partes. La primera, de ensoñación y sospecha y, la segunda,

de toma de conciencia acelerada y violenta. "El cuarto que parecía abrazarla con sus paredes blancas" se va ir convirtiendo en un escenario de sospechas y miedos. La araña que se pasea y esconde es el símbolo de otra amenaza. Esta le persigue como un mal presagio, al igual que entonces ~~Ref.~~ "El mismo siempre le pareció como una especie de araña enorme, con sus largas piernas y su siniestra manera de acecharla desde los rincones" (I. 64). Por la asociación mental que se establece, es un símbolo negativo, a través del cual María va leyendo el destino que le aguarda a modo de malos presagios: "La araña salió de su refugio y comenzó a recorrer la pared. María lo vio aproximarse al techo. Allí se detuvo y comenzó a frotar sus patas, una contra otra, como sorprendida por un mal pensamiento" (I. 66). "La araña seguía inmóvil junto al techo. Cerca del foco una mariposa gris revoloteaba en grandes círculos concéntricos. A veces se estrellaba contra el cielo raso con un golpe seco. Parecía beber la luz a grandes borbotones" (I. 67). "La araña comenzó a caminar oblicuamente hacia el foco de luz. A veces se detenía y cambiaba de rumbo. Parecía atormentada por una gran duda" (I. 68). La lectura que hace de todo sus movimientos trastorna su conciencia anterior y empieza a resquebrajarse la consistencia de su mundo y hasta el ambiente de la habitación cambia de signo, se convierte en una tela de atrapamiento: "Algo ocurría muy dentro suyo: pequeños desplazamientos de imágenes, lento juego de sospechas. Un agudo malestar la obligó a sentarse al borde de la cama y a espiar los objetos que la rodeaban, como si ellos le tuvieran reservada alguna sorpresa maligna. La araña había regresado a su esquina. Aguzando la vista, descubrió que había tejido una tela, una tela enorme y bella, como una obra de mantelería" (I. 70).

A través de la evocación, en su larga espera, María reconstruye su pasado. Una nueva amenaza se cierne sobre ella y poco a poco se va empañando la transparencia de su ilusión primera, que dura muy poco. Una serie de incidentes acrecientan su inquietud hasta forzarla a un desengaño: "Una inseguridad sin consistencia, surgida de mil motivos secundarios (la araña, el bosque que atravesara, el dondoneo de una guitarra que llegaba desde una habitación lejana) fue atravesándola de parte a parte. Sólo ahora le pareció comprender, que lo que ella tomó al principio por libertad, no era en el fondo sino un enorme desamparo" (I. 68). La araña, pues, se convierte poco a poco en una presencia simbólica que agudiza y anticipa la proximidad de un nuevo encadenamiento. Finalmente, la proyección que la protagonista hace de este símbolo, generalizando una percepción parcial, hace que las dimensiones sean universales y refuerza la sensación de una imposibilidad: la ciudad es ahora como "la tela de una gigantesca araña". La espera es otro elemento que colabora a la creación de la tensión del cuento como recurso complementario de la función simbólica de la araña: "La espera sobre todo le

producía una desazón creciente. Trató por el momento de refugiarse en algún recuerdo agradable, de cribar todo su pasado hasta encontrar un punto de apoyo... Sólo en este último (Felipe Santos) su pensamiento le detuvo, como fatigado de esa búsqueda infructuosa. Era el único en quien podía confiar, el único que podía ofrecerle amparo en aquella ciudad para ella extraña, bajo cuyo cielo teñido de luces rojas y azules, las calles se entrecruzaban como la tela de una gigantesca araña" (l. 70). Ningún punto de apoyo real en su corta historia de apenas dieciséis años. Ese es el drama de María: profundamente sola, abandonada a su suerte, la de todos los desposeídos que no pueden elegir su destino, para quienes la vida es un gran NO desde que nacen.

En la perspectiva narrativa, la crítica se hace dura y directa, más terrible por el contraste de tal destino de desgracia y de la inocencia de una pequeña adolescente que un buen día soñó con ser ella y despertó atrapada en una inmensa tela de araña que otros tejieron jugando con su ingenuidad e ilusión. Para María no hay salida y su gesto de "rara pasividad" no es sino un grito desgarrado de impotencia: "Entonces se dio cuenta, sin ningún raciocinio, que su vuelo había terminado y que esa cadena, antes que un obsequio, era como un cepo que la unía a un destino que ella nunca buscó" (l. 71).

#### "EL PRIMER PASO" (1954)

No es más que la descripción del camino que emprende un delincuente potencial hacia el mundo del crimen consecuentemente de su fracaso final. Las circunstancias convierten a Danilo en un verdadero marginal resentido y peligroso (se le murió la madre, perdió los dientes en una rina, no tiene ropa elegante, etc.) todo ello símbolo de su desgracia y, para él, los demás "no tenían ninguna importancia". Despliega a favor de sí mismo una gran creatividad que le permite enfrentar un mundo hostil, a través de la astucia y el engaño que le produce un "regocijo secreto", el de su cruel venganza.

En medio de un ambiente de submundo nocturno, en donde sus habitantes se dan cita, y a través de la fantasía, intenta "elevar la realidad a la altura de su imaginación". Lo hace a través de:

- 1.- Proyecciones intencionales sobre la realidad: "Era un viejo hábito suyo el tratar de sorprender en los objetos que lo rodeaban los misterios del destino... era la complicidad del azar" (l. 77).
- 2.- Presagios ilusionales: "El arenal se divisaría desde la ventaña, amarillo e interminable, como un paisaje lunar. Todo eso iba a suceder. Parecía mentira..." (l. 75).
- 3.- La distorsión de la percepción de la realidad, capitalizada a favor suyo y en contra de los demás: "En el fondo los despreciaba porque carecían de espíritu de revuelta, porque se habían habituado a

los horarios fijos y a las vacaciones reglamentadas. En sus gestos, en su vocabulario, en sus bigotes, había ya como una deformación profesional. Recordó casi con júbilo que él no había durado más de dos meses en un empleo. Prefirió siempre la libertad con sus privaciones y todos sus problemas. Ser libre -que consistía para él en husmear por los cafés y por los billares buscando un conocido que lo convidara un cigarro o le prestara cinco soles- era una de sus ocupaciones favoritas y una de sus grandes tareas. En ellas había puesto lo mejor de su talento" (I. 77).

Se convierte en delincuente efectivo al hacerse encubridor de un ladronzuelo de bajo vuelo, Panchito. Danilo es un resentido social que se venga de su sociedad y compensa su marginación a través del "primer paso" al crimen, al final es traicionado por un miembro de su propio ambiente: "El destino de los empleados, que en ese momento levantaban la voz, le pareció al lado del suyo miserable y ridículo. Ellos encarnaban la normalidad, el orden, el buen sentido, la pequeña licencia semanal... El, en cambio, acaba de ingresar en el círculo de las grandes empresas secretas, en el dominio de la clandestinidad. Levantándose, cogió el impermeable y lanzó una mirada soberbia en torno suyo. Le provocó escupir a su alrededor" (I. 80).

El aprendizaje conductal de Danilo refleja un mundo de violencia y desgarramiento. Danilo no hace sino invertir el modelo intentando poner el mundo a su favor. No se resigna a su situación y responde con la misma moneda que utilizan los otros: puesto que él no cuenta para nadie, tampoco los demás le interesan. Pero al final y, precisamente por su marginalidad, tiene las de perder; es víctima de ese mundo deshumanizado y se entrapa aún más. Su anhelo de libertad no es más que una vana ilusión. El extraño orgullo que abriga, pronto se hace trizas, ante la evidencia de su frustración y, en menos de unos segundos, despierta a una realidad dolorosa que le golpea de nuevo e inesperadamente.

#### "JUNTA DE ACREEDORES" (1954)

En este cuento, el problema del protagonista es directamente de tipo económico: un hombre a quien las circunstancias -la competencia comercial- han llevado a la quiebra. El título presagia toda la acción del cuento. Aquí, en contraste con los otros cuentos sobre comerciantes y bodegas no se nos presenta ninguna explotación, por parte de don Roberto, de sus familiares (como la sufrieron los nietos de don Santos, la hija del colchonero, el marido de Mercedes; tampoco existe ninguna explotación por parte de personas encargadas de la tutela de un personaje del cuento. Como en "Tela de araña". Al contrario, los que se ven más perjudicados son precisamente los familiares, el hijo adolescente de

don Roberto, incluso más allá de la tragedia inmediata del protagonista.

Por primera vez Ribeyro vincula la condición de ser marginal con el efecto que ella tiene sobre la consistencia de la realidad "Don Roberto Delmar se dió cuenta que desfiguraba la realidad" al "forzar sus propios raciocinios". Un momento antes: "haciendo un esfuerzo volvió a la realidad". Y volvió a ella como un "subterfugio": "Don Bonifacio era panzón, completamente panzón... Don Roberto se aferró a este detalle con una alegría infantil, exageró mentalmente el defecto de su rival hasta convertirlo en una caricatura" (l. 89). Son los intentos de compensar su condición de marginalidad, los que lo conducen inexorablemente, ya sea al alejamiento de la realidad práctica (que se puede vivir) o a que la realidad sea distorsionada, como en el caso de Danilo en "El primer paso" que cree que los demás para él no tienen ninguna importancia, convicción que necesariamente conlleva el que caiga, casi inmediatamente después del "primer paso", en la trampa precisamente de esos "demás", la trampa de los que le siguen los pasos.

La perspectiva es, sin duda, de una decidida y fuerte crítica, que recae no sólo sobre los acreedores, objeto directo de la ironía del cuento, precisamente por lo que tienen en común: deficiencias, complejo, etc, sino también sobre la estructura socioeconómica que conduce al protagonista a su desgracia, manifestado a través de mecanismos de sorpresa y caricatura.

#### CONCLUSIONES:

"Los gallinazos sin plumas", primer libro de Ribeyro, publicado en 1955, completan la serie de relatos todos ellos hechos bajo el signo del realismo crítico. "Mis cuentos -decía en el prólogo a la primera edición el escritor- sólo pretenden enfocar determinadas situaciones -exactas o verosímiles- de nuestra realidad, sin permitir acerca de ella ningún juicio explícito. No es difícil, sin embargo, discernir hasta que punto me solidarizo con ella. En el fondo de toda pintura realista hay un no conformismo y como el germen de una crítica". En estos cuentos el grado de verosimilitud que se ofrece al lector está dado preferentemente por la realidad exterior, por el entorno social que compartimos, fácilmente, constatable, inmediatamente vivencial de la realidad de Lima.

La ciudad de Lima es el signo topográfico de toda la colección. A veces sólo aparece sugerida (los mismos "gallinazos" son el recurso evocador), a veces imprecisada en la niebla exterior que envuelve muchos cuadros. Se confirma así también la confesada antipatía de Ribeyro por "los datos topográficos demasiado concretos, por la manía de localización excesiva". Las cosas ocurren "por aquí" y "el

día menos pensado”: ni precisión en el tiempo ni en el espacio. Con lo cual consigue voluntariamente el repetido espectáculo de una angustia interior; desde ella parte el autor para sumergirse en el mundo social de la gente trabajadora y penetrar sigilosamente en sus interioridades. Ofrece fragmentos que, en su sentir, son lo característico del cuento; retazos de vida desvinculados del tiempo y referidos a un “tiempo” secreto que es obsesión íntima y permanente de todos sus personajes. Se trata de poner de relieve un fragmento de la vida, para lo cual se coloca al lector en contacto con el mundo de la trama, cuyo sentido se le irá progresivamente revelando. Para sacarlo del común denominador del hecho rectilíneo y simple a que reducirán el cuento las tres unidades clásicas, Ribeyro utiliza procedimientos especiales, base de la técnica ofrecida en esta colección: el monólogo, la remembranza y la asociación de ideas.

Desde el momento en que el autor se adelanta a afirmar la poca actitud del género “para el desarrollo de una tesis del planteamiento de una solución, en cierto modo, no parece adecuado buscarla, puesto que no era su intención, no parece haberla. En todos estos cuentos, el autor llega y nos hace llegar al relato cuando las acciones ya se han iniciado. El procedimiento “in medias res” hace posible que el narrador nos instale en un mundo con relaciones y con un desenvolvimiento fijados de antemano al que llegamos. Tampoco asistimos al acabamiento de la historia. Corta el hilo del relato en el que sus actores, en este caso proletarios y lumpen, se encaminan irremediabilmente a un fracaso: la hora celeste ha cesado, la realidad se impone sobre la ideal-irrealidad, y el marginado sólo completamente, se halla de repente ante un mundo al que no sólo se le niega el acceso, sino del que se le expulsa con mediatizada ferocidad.

**“En esta época, yo concebía el cuento como un corte en la historia de una vida humana. Escogía el momento más dramático, aquel en que mis protagonistas llegaban al punto culminante de sus vidas. Este conflicto yo lo presentaba sin comentarios, sin explicar lo que había sucedido antes, sin precisar lo que ocurriría después. En realidad, me gusta dejar alrededor de mis relatos brumas e incertidumbre. La crisis pasa y yo devuelvo a mis personajes la libertad, los dejo vivir su vida, una vida que ya no conozco” (1).**

La crítica viene repitiendo desde hace tiempo que, se caracteriza el libro por la unidad de los motivos, de técnica y de estilo, como lo demuestra el análisis hecho de cada uno de los cuentos que lo componen.

Aquí, Ribeyro, se encargó de precisar el sector de la realidad que de preferencia le interesaba: el de las clases más bajas de la sociedad urbana. Matiza la visión más bien sórdida con la ironía o la burla y,

más exitosamente con la evocación poética. Los personajes de la barriada desfilan dentro de episodios de miseria y conmiseración y están precedidos por un halo de fatales circunstancias. Espeluznante-mente amargo y, en cierta manera, cruel retrato de la miseria humana y material que impera en los grupos marginales de la capital peruana.

Si podemos conceder el dramatismo como nota general, más lograda en unos cuentos que en otros ("Los gallinazos", por ejemplo, que dan nombre a la colección, "El primer paso", etc). Lo penumbroso cobra una significación especial, garantizado por la importancia que en los textos adquieren las horas de la penumbra: el amanecer, en "los Gallinazos", el atardecer que preside el diálogo de Paulina y su padre ("Interior L"), el presentimiento de la aurora o los tímidos golpes de luz del farol que iluminan la cara de Janampa en "Mar afuera"; la misma luna deja a Mercedes pensativa en contraste con la vela ardiendo ("Mientras arde la vela"), a la media noche en que ha de resolverse el destino de María en "Tela de araña".

En "los gallinazos...", se mueven los personajes a lo largo de un sigilo tembleroso en que se gesta el descontento y la rabia, la resignación y la injuria, la avara avidez del dinero y el dolor prolongado y heroico. Efraín y Enrique ocupan el primer plano y, Ribeyro, demuestra su habilidad extraordinaria en la arquitectura de personajes infantiles, genuinos en su ternura, en su misión, en su conmovedora solidaridad filial, en su rebelión final contra la tiranía del abuelo. La ternura de los niños cruza como una ráfaga de amor entre la amargura y la violencia de la historia, aunque no consigue atenuar la tragedia escandalosa de los acontecimientos.

Caracteriza a los cuentos siguientes la predilección por los desdoblamientos temporales y espaciales. La vida avanza pero está llena de reminiscencias. Cada acto a que la vida nos convoca es eficaz estímulo para perderse en un mundo de recuerdos, especialmente de aquellos que pueden ser la explicación remota de nuestra realidad actual: "Dionisio lo miró a los ojos. Al fin podía verlos cavados simétricamente... al embacarse también los había visto" (I. 33) ("Mar afuera"); "El colchonero bebió un sorbo mientras observaba las trenzas negras de Paulina y su espalda tenazmente curvada..." ("Interior L") (I. 26); "El reloj marcó las tres y media y Danilo..." (I. 73) ("El primer paso"). Estos recursos obligan al estilo directo que da tono uniforme a la mayoría de los cuentos.

El realismo gana sus mejores momentos en pasajes como aquel en que Moisés, vencido por el alcohol, exige a gritos luz desde su vigilia: "¡Un poco de luz! ¡No veo nada!" -y por el labio leporino le saltaba la baba" (Mientras arde la vela"), y alcanza lo grotesco en el pasaje del mismo cuento: "los vecinos que habían olido seguramente a muerte, como los gallinazos, comenzaron a llegar..."



Algunas metáforas ("La ciudad despierta y viva abrió ante ellos su gigantesca mandíbula"), que nos presenta la voracidad sorprendente de la ciudad de Lima. Algunas adjetivaciones también de buena factura (las seis de la mañana- "es la hora celeste y mágica" en la que se cumple el "~~pase sintético~~" de "los basureros". La unión de concretos y abstractos, testimoniada cuando los nocheriegos regresan a sus casas "envueltos en su bufanda y en su melancolía".

El animismo es una nota sustancial de toda la colección. A las seis de la mañana la ciudad se levanta de puntillas y comienza a dar sus primeros pasos". No es la ciudad, lo sabemos, sino lo que ella representa, la suma de hombres que ella es: las personas que recorrian a esa hora la ciudad; las beatas que se arrastraban penosamente hasta desaparecer en los pórticos de las iglesias; los noctámbulos envueltos en sus bufandas y en su melancolía, los obreros, los basureros, los canillitas transidos de frío" etc, son los que ayudan a ver este esfuerzo de desperezo de la ciudad y la empujan a dar "sus primeros pasos" ("Los gallinazos..."). "Lentamente el murmullo fue decreciendo y en un momento inaprehensible, como el que separa la vida del sueño, el silencio apareció"; "Se vió de pronto en la calle libre, en el centro mismo de su domingo, bajo un sol rabioso que tostaba la ciudad" ("En la comisaría").

Se consigue la unidad mediante el constante empleo del mismo punto de vista usado en los demás cuentos. Facilita el doble efecto de desarrollo y revelación. Los momentos de revelación en las vidas monótonas de los habitantes de la pobreza dejan ver los motivos que les inducen a actuar a veces en forma contradictoria a sus principios morales. A través del punto de vista, Ribeyro, permite a los marginados interpretar sus situaciones humillantes y el lector siente la frustración que experimentan los personajes. La adjetivación y la reiteración refuerzan el efecto de anticipación creado por el punto de vista y sugieren enlaces con fuerzas mágicas, produciendo tonos de misterio y presagio.

En lo que se refiere al enfoque de lo real, la actitud asumida frente al mundo exterior que será recreado y los mecanismos expresivos fundamentales, hay un predominio de una perspectiva que llamaremos de denuncia violenta, en la que desfila la población más empobrecida del país -principalmente de la capital- con una actitud definitivamente crítica que se manifiesta a través del realismo (nimbado de patetismo unas veces, sobrio y directo otras). El último cuento de la serie es una excepción. En "Junta de acreedores" desfilan personajes de la clase media urbana, los "pobres diablos", sobre los cuales, al mismo tiempo que sobre la estructura socioeconómica que los frustra, recae la intención irónica- de Ribeyro, que en la transposición literaria se muestra a través de mecanismos de sorpresa y caricatura. Es una especie de risa amarga sobre la realidad.

Con LOS GALLINAZOS SIN PLUMAS nació una nueva época de la prosa artística en el Perú.

**"Ribeyro conoce con cierta destreza el instrumento de la palabra, y su arte de narrar es claro y limpio, tal vez demasiado bruído con relación a la transparencia de las relaciones que traza. Su escenario y sus personajes son elementos humildes de nuestro medio, son los hombres, abatidos quien sabe por qué vientos hostiles o por qué tenazas económicas, que empujados a su minúscula órbita de pobreza física e incapacidad moral, cumplen una tarea doliente con trazos de desesperanza e interrogación". (2)**

24

**CUENTOS DE CIRCUNSTANCIAS**

**(1958)**

## “LA INSIGNIA” (1951 - 1952)

El cuento se inicia en un tono evocador, muy propio de un yo que narra en primera persona como si se tratara de una confidencia. Contribuye así a intensificar el significado profundo y a mantener en primer plano una cierta intencionalidad irónica. El narrador es extradiegético-homodiegético, es decir, que en este primer nivel de la narración está representado él mismo en la historia. Es incluso autodiegético puesto que, además, aparece como protagonista. El presente de la narración está marcada por un pasado palpitante ahora.

Un primer elemento, único, vago e impreciso como siempre de localización, que queda apenas sugerido: “...al pasar por el malacón...”, puede hacernos pensar en la ciudad de Lima como escenario de lo que acontece, con el horizonte de su mar abierto al fondo.

El hallazgo de la insignia y la determinación de usarla desencadena para el protagonista una serie de sucesos extraños que le permiten ingresar en una sociedad secreta. Una vez introducido es sometido a una serie de pruebas absurdas, cuyo cumplimiento le proporciona la recompensa de contar progresivamente con todo el poder interior de ella.

La insignia es el elemento mágico que desencadena en serie acontecimientos extraños. Es la clave a través de la cual se da el reconocimiento y la aceptación por parte de los otros miembros. Es a su vez un signo indescifrable: “... se trataba de una menuda insignia de plata atravesada por unos signos... que me parecieron incomprensibles” (I. 103). El hecho es circunstancial, pero el encuentro sorpresivo hace variarlo todo. El azar tiene un efecto transformante del destino, que queda reforzado por la serie de acontecimientos fortuitos que se suceden: olvido -pérdida en el bolsillo de un traje que usaba poco y que, después de tiempo, mandó a limpiar, le fue devuelta por el dependiente en una cajita-, rescate inesperado: “... eso debe ser suyo, pues, lo he encontrado en su bolsillo” (I. 103). Posiblemente la invención de este detalle tan alejado de la verosimilitud esté cargado de significado. La devolución de la insignia “me conmovió a tal extremo que decidí usarla” (I. 103).

Apenas algunos informantes que dan cuenta del protagonista, nos hacen reconocerlo como perteneciente a una clase media: “coleccionista”, “conocimientos de literatura no muy amplios”, “compra un librito de mecánica en la librería del viejo” y “los familiares le aconsejan” que vaya al psiquiatra en vista de su conducta “desajustada” -según ellos.

El primer incidente extraño ocurre en la librería del viejo. Este se le acerca -reconocimiento a través de la insignia- y hace referencia a Feifer en tono confidencial y de revelación. También las palabras

de éste eran enigmáticas como la insignia: "salí, desconcertado, del negocio" (I. 104). Hay un primer intento de querer descifrar el valor del signo, intento que es abandonado: "Durante algún tiempo estuve razonando sobre el significado de dicho incidente pero como no pude solucionarlo, acabé por olvidarme de él" (I. 104), y, en ese momento, a través de una aceptación ciega, se somete al rito sin preguntarse más. Acude a la sesión a la que es citado por un extraño en una plaza de suburbios. Aceptación de una invitación casual, anormal, equívoca, que conlleva la progresión del éxito ya anunciado desde el comienzo de este rito de iniciación: "Ya por los alrededores me encontré con varios sujetos extraños, que me rodeaban, y que por una coincidencia que me sorprendió, tenían una insignia igual a la mía. Me introduje en el círculo y noté que todos me estrechaban la mano con gran familiaridad" (I. 104).

Se perfilan a partir de ese momento dos mundos: el de la sociedad secreta (A), excluyente y privilegiado para los que forman parte de él y del cual sabemos por una serie de indicios, que su estructura es vertical, sus ritos convencionales y rígidos, su lógica irracional y absurda, etc. y, el que llamaremos "El otro mundo" (B), lo no privilegiado, en el que están todos los que quedan fuera, marginados. Se entra al mundo "A" por azar, movido por algún misterioso hilo al que no se opone resistencia alguna. La no participación crítica del protagonista nos remite a la no participación del hombre en su destino. Junto al abandono de todo intento de preguntarse por el significado, se renuncia también a comprender, dejándose llevar por la corriente de hechos y circunstancias. En última instancia, el hombre no protagonista sino producto de lo que otros deciden por él, para lo cual no hay más que aceptar las reglas de juego si no se quiere quedar fuera. De ahí que se cumplan las órdenes más absurdas: "...tuve que conseguir una docena de papagayos a los que ni más volví a ver... fui enviado a una ciudad de provincia a levantar un croquis del edificio municipal... también me ocupé de arrojar cáscaras de plátano a la puerta de algunas residencias escrupulosamente, señaladas, de escribir un artículo sobre los cuerpos celestes, que nunca vi publicado, de adiestrar a un mono en gestos parlamentarios, y aún de cumplir ciertas misiones confidenciales, como llevar cartas que jamás leí o espiar mujeres exóticas que generalmente desaparecían sin dejar rastros" (I. 106).

Una vez dentro, se siguen las reglas de juego de acuerdo a las convenciones establecidas sin cuestionarlas ni cuestionarse, y la relación es totalmente vertical dentro de esta sociedad elitista y excluyente. El ingreso tiene carácter de atrapamiento -semejante a lo que ocurría en "Tela de araña"-: "Esta beligerancia doméstica no me impidió que yo siguiera dedicándome, con una energía que ni yo mismo podía explicarme, a las labores de nuestra sociedad" (I. 106). Entra en una cadena exitosa que él mismo

no comprende: "Pronto fui relator, tesorero, adjunto de conferencias, asesor administrativo, y conforme me iba sumiendo en el seno de la organización, aumentaba mi desconcierto, no sabiendo si me hallaba en una secta religiosa o en una agrupación de fabricante de paños" (l. 106 - 107). La fortuna y el poder conseguido a través de un hecho trivial y absurdo, viene a ser lo trivial y absurdo de la fortuna y el poder. No hay mérito en ello. Son las circunstancias del azar las que llevan a las personas a determinadas situaciones -no sin la participación de éstas-. Se nos refleja un mundo ciego, absurdo e irracional que bien puede ser una parábola de la realidad del cotidiano vivir del hombre en las sociedades actuales.

La ironía atraviesa el cuento de parte a parte. Se cierra en el último párrafo con una catálisis reiterativa que se podría prolongar al infinito y que soporta y refuerza el significado total: "Han pasado diez años. por mis propios méritos he sido designado presidente. Uso una toga orlada de púrpura con la que aparezco en los grandes ceremoniales. Los afiliados me tratan de vucencia. Tengo una renta de cinco mil dólares, casas en los balnearios, sirvientes con librea que me respetan y me temen, y hasta una mujer encantadora que viene a mí por las noches sin que yo la llame. Y a pesar de todo esto, ahora, como el primer día y como siempre (el subrayado es nuestro), vivo en la más absoluta ignorancia, y si alguien me preguntara cual es el sentido de nuestra organización, yo no sabría que responderle. A lo más me limitaría a pintar rayas rojas en una pizarra negra, esperando confiado los resultados que produce en la mente humana toda explicación que se funda inexorablemente en la cábala" (l. 107).

La perspectiva de desrealización, caracterizada por la inverosimilitud y una actitud del narrador que oscila entre la crítica y el fatalismo, se mantiene a lo largo de la narración, en un proceso de tensión acumulada que estalla en el momento final en una nueva ironía que instaure definitivamente la ambigüedad.

#### **"EL BANQUETE" (1958)**

Tres elementos hacen de este cuento una verdadera creación: a) la composición narrativa; b) la actitud narrativa; c) el realismo narrativo.

a) "El banquete" es la historia de una misión frustrada, cuyo protagonista, un personaje de provincia, trata de conseguir del Presidente de la República un nombramiento diplomático en Europa y un ferrocarril a sus tierras de la montaña. Con este objetivo organiza una gran recepción en honor de él. La extraordinaria habilidad del narrador se manifiesta en la forma en que deja sentir, a cada instante,

el posible fracaso del protagonista en sus objetivos acariciados, cuya revelación constituye el interés máximo de la intriga. Esto se acentúa en los afanes del oferente, complicados por su *inexperiencia* para preparar un festín digno del personaje agasajado; su angustiosa espera de la confirmación del Presidente a su invitación; en su impaciente aguardar, en medio de los discursos y panegíricos que siguen a la comilona, el momento propicio para confiarle su "modesta demanda". Alternando con sus retornos a la ilusión y a la alegría cuando le llega el anuncio del Presidente y cuando recibe la promesa.

Mediante un calculado juego de tensiones y distensiones, todo el proceso narrativo desemboca en un sorprendente final, pocas veces acertado en la práctica narrativa. La descripción no excesivamente minuciosa, sino con rápidos pero eficaces apuntes, coadyuvan a la creación del suspense. Se trata de la concentración y la síntesis de un acontecimiento.

b) El nombre atribuido al protagonista -Fernando Pasamano- delata eficazmente la actitud narrativa: realista, irónico-crítica. La narración en tercera persona combina la descripción de los esfuerzos del protagonista para conseguir sus fines y la repetición de situaciones que aumentan la tensión. El narrador extradiegético-heterodiegético se regodea descargando su burla y su ironía sobre este mediocre y advenidizo terrateniente. Describe a un hombre "proveniente del interior", tratando de adoptar maneras y costumbres poco usuales para él: "Sólo había asistido en su vida a comilonas provinciales, en las cuales se mezcla la chicha con el whisky y se termina devorando los cuyes con la mano" (l. 112), transformando su caserón en un palacio, que le da el "aspecto de un palacio afectado para alguna solemne mascarada", derrochando sin tiento su fortuna. Mandó pintar un retrato del Presidente para colocarlo en la parte más visible del salón. Pequeño burgués y, además limeño imperitine y superficial. En "El banquete", quizá como en ningún otro cuento del libro, el punto de vista del autor aparece bien marcado. Ni narración impersonal, ni monólogos, tampoco asociaciones de ideas. El narrador conduce el relato, está siempre presente en sus anotaciones y comentarios. A través de mecanismos de sorpresa y caricatura deja entrever su intencionalidad irónico-crítica, de risa amarga.

c) El cuento expone un aspecto de la realidad y, más concretamente, de la realidad política. Esta referencia, si bien no contribuye a darle calidad al cuento, si le concede una mayor significación y, por lo mismo, un mayor interés. Posiblemente el autor no haya tenido intención de destacar este detalle, si lo ha utilizado es porque se prestaba para crear un determinado efecto narrativo. El hecho es que ha descrito la realidad, y el describir la realidad en la perspectiva que lo hace el narrador lleva ya implícito e inevitablemente un germen de crítica, como en los cuentos de su primer libro. Al margen de la po-

sición que cada escritor asume ante la referencia de lo real, en este cuento hay, por lo menos, una cierta insinuación de inconformismo. La estructuración del cuento abarca no solamente la peripecia de un terrateniente, sino también el modo de actuar de un gobernante. A través de este episodio se denuncia el contenido de cierta manera de hacer política bastante generalizada, sobre todo en el medio Latinoamericano y, muy en concreto, peruano: es decir, el contenido de la política de las clases que dominan. En un breve diálogo, el narrador deja ver que: el nombramiento de un embajador no está en función de una carrera diplomática, de un servicio profesional, sino del parentesco y los halagos, como podría serlo también del partidismo y del servicio electoral; que la realización de una obra pública no obedece a los intereses y necesidades de una colectividad, sino a los intereses de un particular, en este caso, un terrateniente. He aquí como lo muestra el narrador que nos conduce con un guiño de complicidad irónica: "Al fin, cerca de media noche, cuando ya el ministro de gobierno, ebrio, se había visto forzado a una aparatosa retirada, don Fernando logró conducir al presidente a la salita de música y allí, sentados en uno de esos canapés que en la corte de Versalles servían para declararse a una princesa o para desbaratar una coalición, le deslizó al oído su modesta demanda. Pero no faltaba más -replicó el presidente-. Justamente queda vacante en estos días la embajada de Roma. Mañana en consejo de ministros, propondré su nombramiento, es decir, lo impondré. Y en lo que se refiere al ferrocarril sé que hay en diputados una comisión que hace meses discute ese proyecto. Pasado mañana citaré a mi despacho a todos sus miembros y a usted también, para que resuelvan el asunto en la forma que más convenga" (l. 114).

Posiblemente esté expresado en este cuadro uno de los aspectos más visibles y palpables de la realidad política actualmente vigente, por desgracia, en buena parte de Latinoamérica.

También en este caso se evidencia la intencionalidad irónico-crítica que recae tanto sobre los personajes como sobre la estructura socioeconómica que los frustra y que, en la intencionalidad literaria, se manifiesta a través de mecanismos de sorpresa y caricatura. El recurso de la ensoñación hábilmente utilizado prepara el climax de la caída final, del despertar violento a una realidad de atrapamiento y, una vez más, de frustración total, de la cual narrador y narratario se hacen cómplices en curioso guiño de complacencia con el lector. El cuento termina con la caída de la fantasía a la realidad poco fantástica.



Al igual que en "La insignia", el tono es evocador. Hay un narrador en primera persona que cuenta como en voz baja, acaso para crear la ilusión de la veracidad de los hechos, y que es extradiegético-autodiegético, él mismo protagonista de una acción narrada en un presente actualizado. Se trata de un "yo" empujado a la búsqueda alucinada de su doble, hecho que se ve reforzando por una serie de incidentes que le ocurren y que cumplen, a su vez, otras funciones, como la de preanunciar el sentido y los contenidos de dicha búsqueda: frase leída en un tratado de esoterismo: "Todos tenemos un doble que vive en las antípodas. Pero encontrarlo es muy difícil porque los dobles tienden siempre a efectuar el movimiento contrario" (I. 119) encuentro en un autobús con una persona muy parecida: "...al subir a un omnibus tuve la desgracia de sentarme frente a un individuo extremadamente parecido a mí" (I. 119). Aumenta el interés y el desconcierto al mismo tiempo y, hasta podría decirse, el miedo y la irritación: "A veces pensaba que en otro país, en otro continente, en las antípodas, en suma, habría un ser exactamente igual a mí, que cumpla mis actos, tenía mis defectos, mis pasiones, mis sueños, mis manías, y esta idea me entretenía al mismo tiempo que me irritaba" (I. 120). Idea que se hace cada vez más persistente y hasta obsesiva: "Pronto me di cuenta que me atormentaba inútilmente, que si bien esas líneas planteaban un enigma, proponían también la solución: viajar a las antípodas" (I. 120). ¿Engaño consentido o atrapamiento?

La búsqueda lleva a un abandono de lo cotidiano -trabajos, compromisos... -para emprender un viaje aparentemente imposible, sólo posible después y "realizado" por último. La narración avanza proponiendo una serie de expectativas frustradas en cadena, punto de apoyo para una mayor intensidad, que culminará con el resquebrajamiento total una vez en Sidney, antípodas de Londres. La progresión se hace a partir de un recurso, muy borgiano por cierto, el argumento razonado que aparece en el momento clave de la vuelta a la realidad, en el juego dialéctico mantenido entre alucinación y cordura: "No bien había aterrizado cuando me di cuenta de lo absurda que había sido mi determinación. En el trayecto había vuelto a la realidad, sentía la vergüenza de mis quimeras y estuve tentado a tomar el mismo avión de regreso. Para colmo me enteré que mi tía de Melbourne hacía años que había muerto. Luego de un largo debate decidí que al cabo de un viaje tan fatigoso bien valía la pena quedarse unos días a reposar. Estuve en realidad siete semanas" (I. 121). Tensión y distensión encadenadas en la que al final vuelve a estallar lo imprevisto: "Si permanecí en Sidney el monstruoso tiempo de siete semanas no fue seguramente por llevar a cabo estas pesquisas sino por razones de otra índole: porque me enamoré. Cosa rara en un hombre que ha pasado los treinta años, sobre todo en un inglés que se dedica al ocultismo" (I. 121).

A partir de ese momento: "Mi enamoramiento fue fulminante". La chica se llamaba Winnie..." (I. 121), se narra una historia dentro de la otra historia que se desarrollará a partir de la tensión de los mismos recursos y elementos de significación que mantienen en pie la expectativa, aumentan la tensión y posibilitan un final mucho más desconcertante todavía, en el que las dos historias se funden como parte de un único estado de locura. Hay una relación técnica de analogía entre las dos historias. Este momento está preparado por una vuelta a la realidad aparentemente consistente: "Luego de una paciente reflexión comencé a darme cuenta que esa historia era trivial, ridícula, despreciable. El origen mismo de mi viaje a Sidney era disparatado. ¿Un doble? ¡Qué insensatez! ¿Qué hacía yo allí perdido, angustiado, pensando en una mujer excéntrica a la que quizá no amaba, dilapidando mi tiempo, coleccionando mariposas amarillas? ¿Cómo podía haber abandonado mi té, mi pipa, mis paseos por Hyde Park, mi adorable bruma del Támesis? Mi cordura renació; en un abrir y cerrar de ojos hice mi equipaje, y al día siguiente estaba retornando a Londres" (I. 124). La unidad se mantiene por una única perspectiva del narrador que se continúa hasta el final. Una serie de referencias reales parecen confirmar la certeza de la partida y el regreso, al mismo tiempo que, quedan brechas abiertas que acrecientan las sospechas sobre la posible veracidad de los hechos: "¿Qué fue lo que de pronto me llamó la atención? Todo estaba en orden, tal como lo dejara. Sin embargo, comencé a sentir una viva molestia. En vano traté de indagar la causa. Levantándome, inspeccioné los cuatro rincones de mi habitación. No había nada extraño pero se sentía, se olfateaba una presencia, un rastro a punto de desvanecerse..." (I. 124); el botones da cuenta de una llamada del "Mandrake Club", a propósito de un paraguas dejado allí supuestamente por él el día anterior: "-Que lo envíen -respondí maquinalmente-". La alucinación es ahora total y la duda del narrador protagonista es compartida por el lector a modo de complicidad "En el acto me di cuenta de lo absurdo de mi respuesta. El día anterior yo estaba volando probablemente sobre Singapur. Al mirar mis pinceles sentí un estremecimiento: estaban frescos de pintura. Precipitándome hacia el caballete, desgarré la funda: la madrona que dejara en bosquejo estaba terminada con la destreza de un maestro y su rostro, cosa extraña, su rostro era de Winnie" (I. 124).

En "Doblaje" el territorio de lo irreal no está, al final, puesto en la perspectiva de la realidad objetiva, como en "El banquete". Permanece irreal, incluso le anexa terreno adicional: el paraguas, el cuadro de la madona terminado, la mariposa amarilla. La consistencia de la realidad queda así puesta en cuestión al estilo borgiano, como ya ha sido señalado. El climax de lo fantástico se crea al estilo del gran maestro latinoamericano de este género, pero con la marca y características propias de Ribeyro:

sin las complicaciones de los varios planos narrativos de aquel y con un lenguaje más simple y medido, no por eso menos trabajado. La frustración concluye una búsqueda imposible, no se sabe tampoco si real o soñada, en una total imposibilidad de la más mínima certeza: "Abatido caí al sillón. Alrededor de la lámpara revoloteaba una mariposa amarilla" (I. 125). Toda clave o pista de solución acaba siendo otro enigma. El conocer vendría a ser una búsqueda ilusoria que entretiene absurdamente e inquieta hasta la angustia de no poder encontrar la clave perdida, vana ilusión del hombre, puesto que tampoco se sabe si existe o se sueña. También aquí, y una vez más, la frustración y la soledad como constante.

#### **"LA MOLICIE" (1953)**

Estamos ante una narración ulterior o narración posterior a la historia. Relato en pasado. Es el tiempo más frecuente, lo cual lleva a Weinrich a proponer que las formas del pasado funcionan como indicadores de que se está poniendo el hablante en situación de narrador. Efectivamente hay un narrador que utiliza la primera persona del plural con un "yo" en primer plano de carácter envolvente frente a un él que es mencionado a cada paso. En el primer nivel narrativo que se mantiene a lo largo de todo el relato, el narrador es extradiegético-homodiegético. El punto de vista está filtrado únicamente por este narrador que aparece dentro de la historia, presente como personaje. Se trata, por lo tanto, de focalización interna fija que marca una perspectiva predominantemente subjetivista y de tono confidencial, haciéndonos percibir constantemente como un aire de misterioso presagio: "Eramos fardos de materia viva, desposados de toda humanidad..." (I. 132). Así acaba la lucha contra "la molicie" que, mediante una reiterada técnica de personificación, cumple la función del personaje que encarna la amenaza.

Alguién, pues, un yo en primera persona nos cuenta algo acerca de él y su compañero, ocurrido en un pasado que se vuelve vivo y actuante a través de la evocación. Se trata de un relato de sucesos propiamente dicho, perfectamente bien situado en un tiempo y un espacio que, como siempre en Ribeyro, puede ser cualquier tiempo y cualquier espacio, por el grado de generalización a que llega mediante la reiterada técnica de la imprecisión. Tanto el tiempo: la estación del estío, como el espacio: una típica residencia de estudiantes apenas referida, nos parecen cumplir una función simbólica de significación en un segundo nivel del análisis en la búsqueda del sentido. Se nos narra el transcurrir de esos meses de verano, en los que dos compañeros estudiantes intentan sobrevivir a los estragos de "la mo-

licie'', oponiéndole una resistencia organizada en los momentos de mayor amenaza y ésto un día tras otro. Se crea a lo largo de la narración un efecto interesante de duración e intensidad y el ritmo de la frase es un empleo consciente del ritmo del relato. En el momento mismo en que dejan de oponer resistencia, incapacitados por el deterioro del que han sido presa, la salvación o rescate llega al final a través de un hecho no controlable: una tormenta que provoca la irrupción de toda la naturaleza, y por contagio y efecto inmediato la del hombre. Otra vez un final desconcertante, inesperado, sorpresivo, como suele ser típico en Ribeyro, casi siempre provocados por rupturas que nos abren a otro de nivel de significación, con pistas apenas sugeridas.

Si tenemos en cuenta la estructuración del cuento, podemos distinguir dos partes fundamentalmente: una primera que abarca todo el desarrollo de la acción y una segunda en la que se inscribe el final del cuento y que, definitivamente, marca un cambio de sentido. A su vez, la dimensión temporal cumple una función formal dentro de la primera: tiempo transcurrido antes de mediada la estación y tiempo transcurrido después o, lo que es lo mismo, resistencia a la amenaza sin concesiones y posiciones que van cediendo, a pesar de la lucha mantenida hasta el final, que acabará con la capitulación -todo esfuerzo fue inútil o, al menos, ineficaz. Vamos a detallarlo más, pero antes creemos útil hacer algunas precisiones espaciales y socio-ambientales.

Todo acontece dentro y fuera de la residencia, aunque el reducto privilegiado de esta lucha clandestina va a ser la habitación compartida por los dos compañeros. A propósito de un hecho contundente de la amenaza de un tiempo marcado por el deterioro y la deshumanización, se diseñan dos mundos bien diferenciados, aunque con trazos muy generales: el de la poca gente que disponía de recursos y que a través de una huida posible no era alcanzada por la amenaza: "Cuando se produjeron los primeros casos improvisaron equipajes y huyeron hacia las sierras nevadas o hacia las playas frescas, latitudes en las cuales no podía sobrevivir el mal" (I. 131), y el de la mayoría en el que se encuentran ellos, que aún a pesar de la resistencia opuesta van a ser atrapados, por los condicionantes impuestos, hacia lo inevitable: "Nosotros, en cambio, teníamos que afrontar el peligro, esperando la llegada del otoño para que extendiera su alfombra de hojas secas sobre los maleficios del estío. A veces, sin embargo, el otoño se retrasaba mucho, y cuando llegaban los primeros cierzos, la mayoría de nosotros estábamos incurablemente enfermos, completamente corrompidos para toda la vida" (I. 131). Lo que le interesa poner de relieve al narrador es esta parcela de la realidad, no la otra -la de los privilegiados del actual orden de cosas- que se señala, parece, con una intencionalidad de contraste, suficiente para aportar al mundo de la significación total del cuento. La persistencia del mismo punto de vista y la fo-

calización centrada en el narrador-protagonista, lo muestran tomando partido, solidario con los ~~mar-~~ marginados, sean del signo que sean, aunque en este caso se nos informa que se trata de una marginación económica, donde el poder lo ostentan sólo unos pocos, reduciendo la capacidad de decisión de los otros y el verdadero uso de su libertad. La situación de atrapamiento se va poniendo de relieve poco a poco, creciendo en intensidad al igual que otros niveles del cuento: "Entonces desplomándonos en nuestras camas, oyendo como nuestro sudor rebotaba sobre las baldosas, decidimos nuestra capitulación. Al principio llevábamos la cuenta de la horas (un campanario repicaba cansadamente muy cerca nuestro ¿quién lo tañería?), la cuenta de los días, pero pronto perdimos toda noción del tiempo. Vivíamos en un estado de somnolencia torpe, de embrutecimiento progresivo. No podíamos proferir una sola palabra. Nos era imposible hilvanar un pensamiento. Eramos fardos de materia viva, desposeídos de toda humanidad..."(I. 131). La pregunta ¿quién lo tañería? está indicando una función de contacto con el narratario, una función de llamada -hay que inscribirla dentro del contexto en el que todos y todo ha ido sucumbiendo progresivamente, y por eso la extrañeza-, todo había cobrado ya dimensiones cósmicas: "Mas, pronto aprendimos a ver en cada ventana como el reflejo anticipado de nuestro destino y huíamos de ese espectáculo como de un mal presagio. Habíamos visto sucumbir, uno por uno, a todos los desconocidos habitantes de aquellos pisos, sucumbir insensiblemente, casi con dulzura, o más bien, con voluptuosidad. Aún aquellos que ofrecieron resistencia -aquel, por ejemplo, que jugaba solitario, o aquel otro que tocaba la flauta- habían perecido estrepitosamente" (I. 131).

Pero volvamos a la primera parte. Diferenciábamos dos momentos: antes y después de mediada la estación, a los que vamos a llamar "A" y "B" -esto para desentrañar el sentido y comprobar como lo señalábamos anteriormente un cambio de dirección en la parte final.

**Momento "A".**- Ocupa el mayor tiempo de la narración en cuanto a la extensión de ésta, y el ritmo más bien lento refuerza el significado de monotonía, pesadez, angustia y amenaza. La sistemática lucha que se inicia en la habitación de los dos y que terminará allí como su último reducto, tiene un doble sentido ("Había que estar en guardia contra las asechanzas de "la molicie" -que personifica las fuerzas destructoras y negativas globalmente- y ("...había que estar a la expectativa de nuestras debilidades"). No solamente los condicionantes externos sino también la propia capacidad de repuesta del hombre son los que aparecen relevados. Frente al poder de amenaza oponen el poder de la resistencia que les lleva a ensayar una estrategia no sin el presentimiento del fracaso final ("A pesar de todas estas medidas no nos considerábamos enteramente seguros"). ¿Cómo prevenir y exorcizar su propio es-

pacio contra "la molicie"? a) A través de la curiosidad del saber: "Habíamos atiborrado los estantes de libros, libros raros y preciosos que constantemente despertaban nuestra curiosidad y nos disponían al estudio" (I. 129); b) la novedad sorpresiva de la pintura, superación de un mundo repetido y monótono: "habíamos coloreado las paredes con extraños dibujos que día a día renovábamos para tener siempre alguna novedad o, por lo menos, la ilusión de una perpetua mudanza. Yo pintaba espectros y animales prehistóricos, y mi compañero trazaba con el pincel transparentes y arbitrarias alegorías que constituían para mí un enigma indescifrable" (I. 129) -vida en movimiento y vibración total. Es curiosa y significativa la estrategia seguida para "salvarse": el saber y el arte como un primer intento, posteriormente será la evasión, la fuga de la realidad cotidiana que oprime. Inmediatamente se nos asoma al ritmo monótono y repetido de una serie de días, también estructurados en tiempos claves dentro del tiempo repetido: el despertar, la hora del peligro, tregua y asalto final.

a) **Despertar.-** "Momento en que se iniciaba nuestra lucha"; curiosamente el tiempo lo marcan elementos de la naturaleza -los pájaros- como marcará la naturaleza el despertar definitivo, cuando la esperanza era ya imposible: "Era la hora de despertarnos cuando las golondrinas (¿eran las golondrinas o las alondras?) nos marcaban el tiempo desde los tejados...." (I. 129). Otra vez queda explícita una función de contacto por parte del narrador, se pide la participación del narratario, y de alguna manera, despierta al lector. La utilización de imperfectos en estructuras paralelisticas, da a la narración una agilidad y ritmo especial que permiten el juego acumulativo: "Nos provocaba...pero estimulándonos recíprocamente... saltábamos... corriamos... recibíamos las primeras curas de emergencia" (I. 130), logrado equilibrio entre tensión y distensión de las formas en correspondencia con las del sentido. La salida al mundo de afuera es siempre una constatación de que a todos le ocurre otro tanto, de que encuentran atrapados y solitarios en la misma realidad -salvo aquella minoría que pertenece al mundo "A".

b) **Hora del peligro.-** Después del almuerzo, sin embargo, sobrevenían las horas más difíciles y en las cuales la mayoría de nuestros compañeros sucumbían" (I. 130). Y otra vez la misma estructura paralelistica en el uso de imperfectos con un sentido de acumulación de tensión en un encadenamiento de oraciones yuxtapuestas, regidas por imperfectos casi siempre: "Poco a poco disminuía el ritmo de los coloquios, las partidas de ajedrez se suspendían, el humo iba desvaneciéndose, el radio sonaba perezosamente y muchos quedaban inmóviles en los sillones, un alfil en la mano, los ojos entrecerrados, la respiración sofocada, la sangre viciada por un terrible veneno. Entonces, mi compañero y yo huíamos..." (I. 130).

Presagian de alguna manera el fracaso final la fragilidad de algunos momentos en esta hora del pe-

ligro: "Recuerdo especialmente un día... pero esto no volvió a repetirse por el momento. Aún **eramos** fuertes..." (I. 130); el destino de los vecinos de los otros pisos a los que se va viendo sucumbir uno a uno es un "signo de complicidad en el sufrimiento: "...al principio nos fortalecía, porque revelaba en nosotros cierta superiodad. Más pronto aprendimos a ver en cada ventana como el reflejo anticipado de nuestro propio destino..." (I. 131).

El que no todos -si la mayoría- se vean atrapados, aún a pesar de la resistencia trágico-heroica, no exenta de un filo de ironía, es una manera de sugerir causas en forma, por supuesto, indirecta. Se nos muestra a un hombre en su cotidiano vivir y que, una vez más, no puede ser dueño de su propio destino, aun a pesar de quererlo e intentarlo por la vía de lo individual, dada la situación de aislamiento y marginación en que le coloca el "destino".

A través de técnicas animistas se crea un cierto tono mágico muy sugerente, como preanunciando el final del cuento en que, la magia de la naturaleza irrumpe torrencialmente: "... la cama nos recibía con lo brazos abiertos y nos hacía brevemente suyos" (I. 130). Frente al gran patio, "los edificios volvían la intimidad de sus espaldas". "la molicie retozaba en el patio, bajo el resplandor del sol, y reptando por las paredes, hacía suyos los departamentos y las cosas" (I. 131).

c) **La tregua.**- Las siete de la noche, la hora más benigna: "...diríase que la molicie hacía una tregua y abandonando provisionalmente la ciudad, reunía fuerzas en la pradera, preparándose para el asalto final" (I. 131). Hora también de las evasiones en que vuelve a ser puesto pasajeraamente de relieve el contraste entre los dos mundos ya señalados: "los adinerados" y "los otros", estos últimos, en el fondo de todo intento acabarán confesándose solidarios en la desgracia -desde su aislamiento siempre-: "...había en el fondo de todo ello como una cruel necesidad y una común hipocresía" (I. 132). Es este el momento en que se concretiza el asalto final, en el preciso momento del reconocimiento de la impotencia. El ciclo se cierra para volverse a abrir a la mañana siguiente y continuar así la cadena de aquella cruel monotonía en la que la amenaza gana terreno y desaparece cualquier atisbo de solución. El drama humano no se deja al descubierto pero se adivina tras la hábil manera de fingir otra cosa.

**Momento "B".**- Mediada la estación: "...la lucha se hizo insostenible. Sobrevinieron unos días opacos, con un cielo gris cerrado sobre nosotros como una campana neumática. No corría un aliento de aire y el tiempo detenido husmeaba sórdidamente entre las cosas" (I. 132). Poco a poco los pequeños restos de vida se irán asfixiando y no quedará más que la desesperación de una arremetida final que lo contagiará todo. Ni la búsqueda del conocimiento ni el arte ni las argumentaciones segundas pueden

salvar de una enfermedad que ha cobrado dimensiones "cósmicas": "En estos días, mi compañero y yo, comprendimos la vanidad de todos nuestros esfuerzos. De nada nos valían ya los libros, ni las pinturas, ni los silogismos, porque ellos a su vez estaban contaminados. Comprendimos que la molición era como una enfermedad cósmica que atacaba hasta a los seres inorgánicos que se infiltraba hasta en las entidades abstractas, dándoles una blanda apariencia de cosas vivas e inútiles" (I. 132). Una de las técnicas más reiteradas de Ribeyro es el constante acrecentamiento de las dimensiones a partir de fenómenos de lo más variados.

La resistencia continúa a pesar de todo y una especie de risa amarga se filtra en esta acometida final: "El mal fue subiendo, inflexiblemente como una densa marea que sepultara ciudades y suspendiera cadáveres... Nuestro reducto fue un pequeño y anónimo cantar de gesta" (I. 133). Vargas Llosa llamó a este fenómeno de crecimiento de algunos pequeños detalles o dimensiones "la muda" o "el salto cualitativo". Generalmente los cuentos comienzan por detalles pequeños, realistas o verosímiles para crecer hasta unas dimensiones grandiosas e inesperadas. En cuentos cuya perspectiva es de desrealización, como en este caso, suele ocurrir algo así. La inverosimilitud de las anécdotas y una atmósfera enrarecida deciden en el presente cuento un tono de carácter fatalista que, a nuestro modo de ver, no queda resuelto en el momento final, puesto que lo que ocurre, una vez más, es fruto del azar o, en todo caso, se escapa al control humano.

La segunda parte, la más corta en extensión y donde se concentra la tensión acumulada, se inicia con el interrogante: "¿Cuánto tiempo duraría aquel estado? No lo sé, no podría decirlo" (I. 133), que siembra la duda en varias direcciones: ¿fue real o soñado? ¿fue un acontecimiento ubicado en un tiempo y un espacio o, más bien, un particular estado de ánimo, una simple experiencia subjetiva de alucinación? ¿se trata de una época de la sociedad que puede o no quedar atrás y que cumple la función de cuestionar indirectamente un presente absurdo y sin sentido?. Lo que es indudable es que el estío como referente ayuda a crear una cierta atmósfera: forma artística que da el narrador a su estado de ánimo.

Una técnica que dinamiza el cuento es el sistema de adjetivación, a través del cual se crea magia y presagio. Ribeyro sabe sacarle partido. También el uso metafórico nos hace pasar de un nivel de significación a otro y, a la vez, que colabora a crear intensidad y belleza, orienta en una determinada dirección y crea expectativas en orden al sentido final. Bastará un ejemplo: "...de las frutas sólo quedaron los corazones oxidados" (I. 133), veásmolo contrastivamente con lo que ocurrirá después a los protagonistas: "Eramos fardos de materia viva, desposeldos de toda humanidad" (I. 133).



Queda, pues, solamente la memoria viva de aquella mañana de renacimiento en la que un gigantesco estampido conmovió a toda la ciudad, todavía a tiempo en la inconsciencia de la desintegración a que habían llegado, lo suficiente para ser arrastrados a participar en ese sorpresivo estallido. ¿Que acontece?

1°. “La sensibilidad fue agudizada por aquel impacto”

2°. Se perciben señales de otro signo.

- Sobrevino un gran silencio.
- “una ráfaga de aire abrió de par en par la ventana”.
- “la atmósfera de toda la habitación se renovó en un momento”.
- “un saludable olor a tierra húmeda nos arrastró hacia la ventana” (I. 183).

Se trata de la irrupción de una fuerza mágica y cósmica, la que puede arrastrar de nuevo a la vida, oponiendo resistencia eficaz a toda fuerza destructora. Ya no es el esfuerzo voluntarioso del hombre que lucha como lo había hecho en cada mañana de la inmensa cadena de los días del estío, sino algo que viene de afuera, pero, se sobreentiende que los que habían sido alcanzados por el exterminio no participan de este momento y, en ese sentido, no parece haber sido inútil la resistencia de los sobrevivientes que han permanecido en su lucha hasta el límite mismo de sus fuerzas. Acaso, quizá, por eso fueron testigos y partícipes de tan tamaño despertar de la tierra. A través de la reiteración verbal y de estructuras gramaticales se crea un particular efecto:

“Vimos que llovía copiosamente

consoladoramente

Vimos que los árboles habían amarilleado

que la primera hoja dorada se desprendía

(y después de un breve vals)

tocaba la tierra”.

(I. 133 - 134)

La reiteración de “vimos quiere darle credibilidad al hecho, impone tal certeza. El otoño había llegado ¿Cuántos estaban a salvo? ellos —que ejemplifican la resistencia— testimonian que sí. El contacto de una hoja con la tierra “—un dedo en llaga gigantesca— hace despertar la tierra “con un estertor inmenso y contagioso júbilo” —metáfora e imagen de por sí muy sugerentes “como un ani-

mal después de un largo sueño". ¿Despertar o vuelta al origen en una perspectiva de tiempo cíclico?.

El contacto se efectiviza y el estallido es ahora hacia adentro y compartido -solidarios de la lucha, del fracaso, acaban siéndolo en la alegría-: "... y nosotros mismos nos sentimos partícipes de aquel renacimiento y nos abrazamos alegremente sobre el dintel de la ventana, recibiendo en el rostro las húmedas gotas del otoño" (I. 134).

#### **"LA BOTELLA DE CHICHA" (1955)**

El relato muestra como se desencadena un fuego artificial de hipocresía colectiva, a partir de un hecho sin importancia, casi insignificante, la sustitución de la chicha verdadera por el vinagre.

En cuanto al nivel narrativo, el narrador es extradiegético-homogiegético, asume la forma de la primera persona para presentarnos de manera evocadora un recuerdo de su infancia -real o imaginario- ante el que toma una actitud crítica que se manifiesta a través de la burla en este caso. Teniendo en cuenta que la perspectiva es el filtro a través del cual se proporciona la información, aquí el punto de vista está dado por un solo personaje, el narrador-protagonista. Se trata, por tanto, de focalización interna fija, como en casi todos los cuentos de Ribeyro de la vertiente crítico-realista. No cabe duda, que el motivo inicial es nada más un pretexto para dejar al descubierto el formalismo y superficialidad de la relación entre los adultos, más llamativa por tratarse del círculo familiar y todos sus allegados. Contrasta desde el primer momento la actitud ingenua y espontánea del chiquillo, que hace una travesura para obtener algo de dinero (descorcha una botella de chicha añejada, guardada para algún soñado acontecimiento, y sale a venderla, luego restituye la botella con vinagre a su lugar), con la rigidez y convencionalidad gastada de los demás miembros de la familia y el fingimiento de todos los que están allí que más parecen estar representado un papel en todo aquel teatro; sin ni siquiera tener un motivo que valga la pena sino, más bien, en medio de una realidad anodina. El brindis con la botella, ahora, de "vinagre", deja al descubierto todo el trasfondo de ciertas relaciones sociales. El motivo, en este caso, el regreso de uno de los hijos que se encontraba fuera de casa, sin que se precise más, no es lo que realmente interesa desde la perspectiva asumida y mantenida, sino lo que a partir de situaciones tan triviales desencadena, la vida misma toda parece estar en juego.

Por algunos informantes pareciera tratarse de un contexto de clase media baja: "Cuando llegué a casa había oscurecido y me sorprendió ver algunos carros en la puerta y muchas luces en la ventana" (I. 138); al recorrer el barrio en busca de comprador, sólo le recibe la servidumbre de las casas particu-

iares; la promesa de que la botella se abriría en ciertas circunstancias, refleja, sin duda, una determinada escala de valores: -"Mi padre me había dicho que la abriría cuando yo me recibiera de bachiller. Mi madre, por otra parte, había hecho la misma promesa a mi hermana, para el día que se casara" (I. 137), situación que para ambos queda todavía lejos y que, para el protagonista no parece tener trascendencia alguna.

Aparece así, puesto en primer plano el contraste entre el mundo de la niñez y los adultos: aquel, ingenuo, espontáneo, soñador, creativo, auténtico, libre; éste, convencional, rígido, gastado, estereotipado, teñido por la hipocresía y la falsedad, no auténtico. Como quien quiere y no quiere la cosa, y de una manera muy simple, el cuento muestra un dramatismo profundo, percibido por un "Yo" adulto que actualiza a través de la evocación un pasado, por supuesto, no gratuitamente. La intencionalidad se evidencia a través de la actitud narrativa, la perspectiva asumida y el tono general del relato. El predominio del monólogo no impide que aparezcan reproducidos de vez en cuando algunos diálogos en estilo directo y directo libre, a través de los cuales otros hablan con sus propias palabras y son un contundente argumento de la crítica asumida por el narrador.

Algunas bellas imágenes, bien logradas, que dan al hallazgo de la botella un cierto tono de magia y sorpresa, siempre relacionado con el mundo del niño: "divisé, acostada en un almohadón, como una criatura en su cama, una vieja botella de chicha"; "Sin vacilar, cogí la botella del pico y la conduje a mi habitación (S.N.); Regresé a casa y para tranquilizar aún más mi conciencia, llené la botella vacía con una buena medida de vinagre, la alambré, la encorché y la acosté en su almohadón" (I. 137).

El final del cuento, inesperado, condensa de manera admirable casi toda la carga significativa que, de repente, explosiona. Con un lenguaje medido, preciso. Ribeyro, logra transmitir con la poderosa imagen de la botija rota, el resquebrajamiento total del mundo mágico del niño, con su drama profundo, visto, ahora, en una perspectiva del adulto por el narrador, que se sigue sintiendo identificado con aquel que fue y que no es, con ciertos rasgos de tristeza y amargura, envueltos en el disfraz de la burla: "...observé que en la acera pública, nuestra chica, nuestra magnífica chicha norteña, guardada con tanto esmero durante quince años, respetada en tantos pequeños y tentadores compromisos, yacía extendida en una roja y dolorosa mancha. Un automóvil la pisó alargándola en dos huellas; una hoja de otoño naufragó en su superficie; un perro se acercó, la olió y la meó" (I. 141). Fue el padre el que la arrojó a la calle, símbolo de la autoridad, de lo instituido y, además, "satisfecho de su proceder" pero él, solo, indefenso, fracasado ante la espectación de los mayores, despertó violentamente al mundo absurdo que ellos le imponían.

### “EXPLICACIONES A UN CABO DE SERVICIO” (1957)

¿Cómo arma Julio Ramón Ribeyro el relato? Hace uso de la focalización interna fija, es decir, recoge una versión única de los hechos. El filtro a partir del cual se proporciona la información es la conciencia del narrador-protagonista que impone su perspectiva. Todo está teñido de su subjetividad.

El narrador es extradiegético-autodiegético, en el primer nivel de la narración él mismo está presente como personaje central. Se trata de un típico relato de palabras en el que el protagonista, sobre todo, dice, y a través de lo que dice se deja percibir lo que siente y piensa. El discurso es directo, en forma de monólogo sin instancia narrativa alguna. Pablo Saldaña habla solo; nos comunica el producto final, claramente elaborado de un proceso oculto. Su monólogo presupone un destinatario -el cabo de servicio en este caso- que interpela y conspira muy sutilmente para hacernos cómplices como lectores, con una actitud y un modo de relación con las cosas y el entorno social que contrasta con la del protagonista. El cabo cumple la función de narratario extradiegético, ambos, narrador y narratario situados dentro del primer nivel de la diégesis.

El narratario, ya desde el título, está aludido de forma explícita y, en términos generales, se puede definir no tanto por la información que el narrador provee cuanto por la que no provee. Sus rasgos se diluyen. No queda perfectamente diseñado. Sólo se conocen de él algunas reacciones físicas -toma a Pablo por el brazo, lo empuja, se ríe, hace muecas, lo hace caminar deprisa, etc.- y se sabe que escucha o, al menos, es lo que cree el protagonista, no sin dejar de advertir en aquel su actitud irónica y distante. No vamos a pasar por alto el hecho de que, aun dichas reacciones nos llegan como expresión de la percepción subjetiva del narrador. Cabe preguntarse ¿hasta qué punto son confiables? ¿cómo podemos creerle? Algunos indicios parecen sugerir que se trata de un oyente silencioso, narratario mudo que se asemeja más que a una persona a una instancia real cualquiera, la realidad misma frente a la cual se rompe todo el sistema altamente organizado de ilusiones de Pablo Saldaña y que, provoca como resultado una mezcla de risa amarga y de ironía triste. Tras la ingenuidad de la ilusión, a toda costa mantenida, se esconde la mueca de una realidad brutal de frustración y fracaso. Narratario con sentido crítico frente al relato, para quien la noción de verosimilitud cuenta mucho y es capaz de poner en tela de juicio lo que el narrador protagonista le está contando y que, por lo tanto, da cuenta al lector de la desproporción e inadecuación del mundo de la ilusión y la realidad. En la medida en que aparece nombrado dentro de la diégesis, como narratario individualizado -representación simbólica de otra cosa como ya señalamos- cumple una función de narratario personaje. Dicha funciona-

lidad es decisiva frente a Pablo, pues todo depende de la atención y credibilidad del cabo. El grado de presencia sirve, a su vez, para caracterizar de manera indirecta al narrador. Sirve también a la articulación del relato: valoración dada implícitamente de la manera de pensar, de la conducta del narrador protagonista, en la medida que se adhiere o no a las palabras de éste. Aún a pesar de su no pronunciamiento, podemos darnos cuenta de su adhesión o no al narratorio que intenta persuadirle, podemos decidir su resistencia: no rompe el mundo inventado por Pablo Saldaña, cuyo sustento es la palabra como sustituto directo de la realidad inmediata; será Pablo quien al final en la comisaría, verá todo su mundo resquebrajado en un segundo, ante la evidencia de la realidad que rehuye, representada en el cabo y los otros compañeros en la comisaría. En este sentido, nos parece adecuada la anotación siguiente de W. Luchting: "El cuento... podría muy bien llamarse Explicaciones a la Realidad: la realidad no razona, sólo se hace sentir por quien se tropieza con ella". (Julio R. Ribeyro y sus Dobles, p. 225).

Se inicia el relato con la acción primaria (camino a la comisaría) en el momento mismo en que culmina la acción principal (lo que Pablo cuenta al cabo), es decir, hacia el final, la acción principal desemboca en el comienzo de la acción primaria y ésta, a su vez, prolonga y concluye la acción principal: llega el cabo de servicio, Pablo Saldaña comienza las explicaciones tal como fueron descritas al principio del cuento, hasta que la narración misma llega al comienzo de la acción. La acción principal, en tanto narración propiamente dicha, está inscrita dentro de la acción primaria y contenida, a modo de síntesis, en su duración. Se superponen dos tiempos que no se corresponden pero que se hacen coincidir por todo un proceso de condensación en uno de ellos. Dichos tiempos consisten: 1) duración que exige una marcha más o menos rápida desde el "Patio" hasta la comisaría cerca de la Plaza Pizarro y, 2) El tiempo necesario para que suceda todo lo que pasa en la acción principal. Hay un punto de intersección (momento en que llega el cabo al café "Patio" donde está P. Saldaña solo ya) con un antes y un después en perfecta continuidad ("...En eso pasó usted ¿recuerda?") Es interesante el empleo de la gramática que hace Ribeyro para indicar la realidad del círculo: primero usa el pretérito, luego el presente; y sigue: "¡Fue verdaderamente una suerte! Con las autoridades es fácil entenderse", "fue" toda la primera parte del cuento; "es", cómo acaba éste, su final.

La acción principal ocupa el mayor espacio del cuento, como es natural. Es el contenido de la "explicación" comunicado al lector, y es también el desarrollo de la causa que conduce a la acción primaria (camino a la comisaría). Da cuenta del desarrollo del proyecto para el cual se funda la Sociedad Anónima "Fructífera". Hay un primer nivel de exposición que sirve fundamentalmente para la iden-

tificación del personaje central y que luego será ampliada en varias direcciones: su historia anterior, su situación contextual, su circunstancialidad, etc. Completada la caracterización básica de Pablo, Ribeyro lanza al escenario a un segundo personaje, Simón Barriga, con quien repite el mismo procedimiento de identificación, aunque más breve y centrado en relación a Pablo, Ribeyro lanza al escenario a un segundo personaje, Simón Barriga, con quien repite el mismo procedimiento de identificación, aunque más breve y centrado en relación a Pablo, no gratuitamente como lo veremos después.

El contenido del cuento se extiende entre las coordenadas de sus extensiones temporales -ya mencionadas- y espaciales. Las extensiones espaciales con dos escenarios: 1) el recorrido desde el "Patio" hasta la comisaría y, 2) "los recorridos", durante la trama, de Pablo Saldaña y Simón Barriga que culmina en un climax de "lo criollo" -especial *modus vivendi*- en la "repartición de las ganancias y "las inversiones de primer orden" que el éxito lucrativo de la S.A. "Fructífera" exigen ahora. Sigue el anticlimax del abandono de Pablo por Simón y avanza la narración hacia un segundo climax y el final, elaborados a partir de la llegada del cabo que culminará en la entrega de aquel a "los hombres uniformados de la comisaría".

Estructuralmente, sobre todo la última parte del cuento, es una excelente muestra de la maestría narrativa de J.R. Ribeyro: el enlace de la acción primaria es el desenlace de la acción principal, efecto éste que se ve reforzado con bastante refinamiento por el elemento simbólico de la tarjeta, signo indicional muy importante que se analizará en su momento. Es evidente el sorprendente dominio de la forma que revela Ribeyro en este cuento, aunque la manipulación que hace de ella se note tan poco.

¿Quién es este personaje, Pablo Saldaña, narrador-protagonista, que impone su perspectiva a lo largo de toda la narración y por quien sabemos directamente el desarrollo de lo acontecido? De la repuesta a esta pregunta dependerá que los sucesos nos sean creíbles o no, al igual que al cabo en quien estamos representados todos nosotros como lectores, y, además, sabremos también de la consistencia de las principales figuras del cuento ya que éstas deben su existencia exclusivamente a las palabras de aquél ¿Qué valor de objetividad podemos darle a lo que surge de lo puramente subjetivo?.

Se hace necesaria una primera acotación importante, con vistas a encontrar la clave de interpretación de las explicaciones de Pablo: sólo hacia el final nos enteramos -en el momento en que empieza la acción primaria- de que éste está afectado por considerables dosis de alcohol, lo que no hace sino acentuar su permanente estado de distanciamiento de la realidad o alucinación: "Yo tomaba un pisco donde "el gordo" y después..." fuimos a la bodega a festejar el encuentro..." (I. 146) "...Así fue, tomamos cuatro copetines..." "...Fue entonces cuando nos dirigimos a Lince, la picantería de que le

hablé. Era necesario planear bien el negocio, en todos sus detalles ¿eh?. Nada mejor para esto que una buena enramada, que unos tamales, que una botellitas de vino Tacama..." (I. 146) "...Pagué el almuerzo y las cuatro botellas de vino"; "Simón me trajo al "Patio" a tomar café... Luego del café los piscos. Simón invitaba e invitaba, estupendo..." (I. 147) "Vea usted; después de los piscos, una copa de menta... Tomábamos menta, una y otra copa" (I. 147). Sólo así nos explicamos las constantes interrupciones del discurso de Pablo en su viaje a la comisaría y el tono de éste, muy lógico además en esas condiciones, que contrarrestan su desborde ilusional y crea un cierto efecto de realidad: ("¿Pero qué? ¿Adónde vamos?"; "Un momento ¿dónde estamos? ¿Esta no es la Avenida Abancay?"; "¿Estamos por el mercado? Eso es, deme el brazo, entre tanta gente podemos extraviarnos..."; "Pero, ¡no me jale usted!, no vaya tan rápido ¿Estamos en el Jirón Cuzco?..."; "Pero, ¿qué es esto? ¿La plaza Francisco Pizarro?" (I. 146), y, por último, con la intensidad que caracteriza los finales de Ribeyro: "Pero ¿qué es esto? ¿dónde estamos? ¿ésta no es la comisaría? ¿qué quieren estos hombres uniformados?..." (I. 146 - 149).

En la rápida presentación de Pablo, nos enteramos que se trata de un marginado que se sitúa fuera de una realidad concreta y sus reglas de juego o funcionamiento. Desde las primeras líneas, sabemos de la no aceptación de su existencia y de su permanencia en un mundo de ilusión y de esperanza vana: "Yo tomaba un pisco... mientras le daba vueltas en la cabeza a un proyecto" (I. 145). Pablo no se asume en un aquí y ahora, por eso la forma de resolver su situación es fantaseando acerca del pasado y del futuro, es decir, juega sus juegos en el espacio que crea la ilusión. Su decisión, una vez más, de salir a buscar trabajo es poco seria. En el fondo, deja entrever la profunda desconfianza en sí mismo, su desesperada frustración no confesada pero que se desvela paralela al desinflarse de su sueño a lo largo de la narración: "...tenía en el bolsillo cincuenta soles... Mi mujer no me los quiso dar, pero usted sabe, al fin los aflojó, la muy tonta... Yo le dije: "Virginia, esta noche no vuelvo sin haber encontrado trabajo". Así fue como salí: para buscar un trabajo... pero no cualquier trabajo...eso, no... ¿Usted cree que un hombre de mi condición puede aceptar cualquier trabajo?... Yo tengo cuarenticinco años, amigo, y he recorrido mundo... Sé inglés, conozco la mecánica, puedo administrar una hacienda, he fabricado calentadores para baños ¿comprende? En fin, tengo experiencia..." (I. 145). La fuerza afirmativa de "le dije" y "esta noche no vuelvo sin haber encontrado trabajo...", la situamos inmediatamente en otro registro significativo, precisamente, por lo que antecede y lo que le sigue. Al referirse a su mujer anota: "la muy tonta". Sabe que, una vez más, cae en la trampa de su fingimiento. Más adelante se refuerza esta misma perspectiva: "Por eso salí a buscar esta mañana,

como sali ayer, como salgo todos los días desde hace cinco meses...". Del sé y "conozco" pasa al puedo -posibilidad-, en su sueño la realidad parece no tener límites, parece olvidar que en la sociedad en que se mueve lo que cuenta no es precisamente el saber y la experiencia sino el poder real del dinero. Pablo está vagamente insatisfecho, se da cuenta parcial de lo que ocurre a su alrededor y tiene pensamientos dispersos sobre lo que "debería" hacer. No experimenta un rechazo global de la sociedad y la necesidad de crear otra radicalmente diferente, no. Más bien, rechaza aspectos parciales que le afectan individualmente, como las condiciones de un trabajo dependiente: "Yo no entro en vainas: nada de jefes, nada de horarios, nada de estar sentado en un escritorio, eso no va conmigo. Un trabajo independiente para mí, donde yo haga y deshaga, un trabajo con iniciativa..." (I. 145) y, a la vez, cae atrapado en la telaraña de las aspiraciones que la misma sociedad que le niega dichas posibilidades ha introyectado en él, -lo sorprendemos más tarde dando cuenta de sus aspiraciones: "yo pensé inmediatamente en un chalet con su jardincito, con una cocina eléctrica, con su refrigeradora, con su bar para invitar a los amigos..." (I. 148), y sólo posteriormente en el colegio de los hijos, por ejemplo-. Quién es sino un pequeño burgués afectado, como la mayor parte de la gente de los grandes centros urbanos, por el mecanismo neurótico de la introyección, mediante el cual incorpora dentro de sí mismo, patrones, actitudes, modos de actuar y pensar que no son verdaderamente suyos. Pablo Saldaña vive de acuerdo a un sistema altamente organizado de ilusiones, en un proceso de constante inflamiento a cuyo climax sigue una lenta y desesperada caída en el atrapamiento de la realidad concreta.

Al responder a los "debería", el protagonista juega un rol que no se basa en sus necesidades genuinas, construye un ideal imaginario de como debería ser y no realmente de como es. Se esconde tras la palabra, finge a través de ella. Se ve movido constantemente por la ambición de metas artificiales cuyo mejor símbolo va a ser la tarjeta: la ambición de llegar a ser a través del tener en busca de reconocimiento. Las dos formas que utiliza para falsearse son: 1) negar lo que existe y, 2) crear artificialmente algo que no existe o, lo que es lo mismo, fingir, y esperar que en un momento u otro surja lo "maravilloso": "...uno nunca sabe; quizás allí, a la vuelta de una esquina..." (I. 145). La realidad también se inventa. Resulta que, en un momento, a la vuelta de una esquina precisamente, sale al escenario alguien: "...tropecé con Simón Barriga" (I. 146). Podía haber sido cualquiera de su mismo mundo de marginación, frustrado también, pero en cuya caracterización se van a diseñar otros aspectos distintos a los de Pablo Saldaña, sobre una base común en ambos y una trayectoria parecida; de ahí esa extraña solidaridad que mantienen, con contenidos diferentes para cada uno. El encuentro con Simón Barriga remite a Pablo a su infancia y nos informa de que ya entonces no les iba muy bien a ninguno de los



cos. Allí empezó su común destino de fracaso, que se asoma detrás de los razonamientos utilizados como un dolor profundo. Intenta justificar una ruptura: "... uno después evoluciona..." (I. 146) como si fuera una cuestión voluntarista. Su fe en su propia capacidad ha sido momentáneamente restablecida y también la seriedad de Simón Barriga y, por extensión la sensatez de la empresa que iba a fundar, pero sólo logra, quizá, convencerse a sí mismo para poder seguir jugando en su sueño, pues, inmediatamente nos sitúa frente al hoy ("Pero vamos al grano... Simón andaba también en busca de un trabajo, es decir, ya lo tenía entre manos; le faltaba sólo unos detalles un hombre de confianza" (I. 146), es decir, entonces y ahora es igual ¿Dónde está la evolución? No hay salida a no ser quedando fuera de la lógica del sistema. La que inventa Pablo es paralela, existe en su ficcionalización de la realidad, donde planear equivale a ser. La palabra es la fundadora de un mundo sólo aparentemente real. Cuando la realidad se impone, éste se rompe ante su evidencia. Mediante el mecanismo de impresionar intenta ser aceptable y creíble a sí mismo, recurso que mantiene la ilusión y permite su crecimiento hasta límites insospechados: escondida aspiración al poder que chocará violentamente con el real poder vigente. En Pablo, el decir y el hacer entran en una total contradicción: concepción de la realidad de un hombre que no se comprende dentro del complejo contexto de relaciones sociales, que evidencia su soledad y aislamiento. El intento de "cambiar la realidad" se reduce a ajustarla a los propios deseos, sin la capacidad de discriminar entre lo posible y lo irrealizable. Comentarios como éste: "Lo sigo a usted, pero con una condición: siempre y cuando quiera escucharme" (I. 145), indican que está con sus palabras (que son indicios de su estado de ánimo y de sus intentos de dirigir al cabo) "coloreando" la realidad, dándole una dimensión que en verdad no tiene, pero que él desearía que tuviera, parcialmente porque le convendría en el momento, y también por la necesidad constante de inflar su ego, de autoafirmarse. Dicha tendencia de conformar la realidad a su medida es inequívoca: "Eso es, déme el brazo, entre tanta gente podemos extraviarnos"; "¿Esta no es la Avenida Abancay? ¡Magnífico!"; "...el nombre de la sociedad... ¡Ah! no crea usted que es una cosa fácil; yo también lo creía..." (I. 146 - 149). Aparte del humor picaresco y del sabor criollo que encierran estas palabras, son con toda evidencia indicadoras de que a Saldaña le falta un concepto claro de la realidad, cuya función está aquí asumida por el cabo. Pablo olvida que sus ideas no son sino ideas por la imposibilidad de realizarlas, y las considera además como algo definitivo. Pierde así la noción de todo sentido de la realidad y se refugia en el mundo artificial que arma en su cabeza: "...Cuando se tiene ideas, proyectos y buena voluntad, conseguirlos es fácil.. sobre todo ideas. Como le dije a Simón: Con ideas todo es posible. Ese es nuestro verdadero capital..." (I. 147). Padece de una relación mal enfoca-

da para conformar su destino. Manejado por las circunstancias y el azar no puede decidir. A Pablo se le juega una mala pasada, un evento inaudito y banal decide sobre su futuro, el real, no el de su invención que, en unos segundos, se esfuma. No hay posibilidad de cambio. Una vez más quedan al descubierto los síntomas de un mal funcionamiento social, donde el hombre es una triste ironía, pero no se analizan sus causas. Se niega una totalidad porque su producto final no sirve. Se niega un presente cuyo germen es sólo la frustración y el fracaso reconocido o no, aceptado pasivamente o con violencia, pero que siempre encadena a esos personajes que han ido pasando ante nuestros ojos.

Pablo Saldaña es un pequeño burgués que encarna todas las aspiraciones de su clase pero que ante la no viabilidad en la estructura, se siente fuera de ella, aun estando realmente dentro y bien atrapado, en una especie de refugio de ensoñación o ilusión ingenua. Se evade, rehuye todo enfrentamiento -con lo cual encubre el dramatismo profundo de su vida- y vive colgado de una esperanza vana de futuro, donde el azar o la "suerte" puedan dar un giro a su destino individual. En el fondo, se conforma con su alineación aún sufriendo sus consecuencias, manejado por las circunstancias y sin capacidad de decidir. Debajo de esto hay como una conflictividad más básica y profunda: la falta de disposición de ser lo que se es. No hay libertad de elección por la incapacidad de responder, hecho este más reciente como fenómeno social de los sistemas en juego: el despojo del hombre de los mecanismos psicológicos de defensa y de pensar en posibles alternativas de superación real.

Simón Barriga, nos parece que no es más que un curioso doble de Pablo Saldaña, que vive por el estilo, participa de la misma problemática, juega a los mismos sueños, pero con un manejo peculiar de la realidad de la que no pierde su total conciencia y que le permite al final escaparse de su atrapamiento. Se implica hasta donde sus intereses no están comprometidos y, al estilo de un "vivo", pasa por la vida utilizando el arte de engañar en provecho propio, sin ningún tipo de escrúpulos. Al final abandona a Pablo Saldaña en la estacada y hasta parece que se lo pasó bien jugando de esa manera con él. Es el victimador de Pablo y cumple la función de despertar en el lector una creciente simpatía y comprensión por éste. La ingenuidad de Pablo se hace más triste ante la evidencia de su utilización por aquel. Lo que lo redime es su inocencia, su fe. El todavía cree en los valores tradicionales que Simón Barriga ha dejado de lado porque en la estructura en que vive no le sirven. Ambos ejemplifican dos maneras distintas de enfrentarse a la realidad, aunque actúan dentro del mismo referente. Pablo es una víctima que, en un contexto de agresión, sigue funcionando con ciertas convenciones, como su fe en la amistad. Simón es una víctima que aprendió bien las reglas del juego para no dejarse aplastar y también víctima. En ellos están simbolizadas las dos posibilidades éticas que existen en el tipo sociológico de Pablo. Con mucho cuidado, Ribeyro los ha igualado en su trayectoria: fueron al mismo colegio, pare-

cen casados con el mismo tipo de mujer, ambos están sin trabajo, participan de las mismas ilusiones y representan la misma "materia prima" pequeño-burguesa. Sin embargo, existe una diferencia abismal entre ellos: Pablo no está buscando engañar a Simón, lo que sí ocurre a la inversa: "Ya no estábamos en la picantería. Pagué, recuerdo..."; "Pagué el almuerzo y las cuatro botellas de viño". Pagué el taxi..."; "Pagué las tarjetas" (I. 147 - 149). Simón invitaba e invitaba", pero en ningún momento pensó pagar. En el apogeo de la alucinación, cuando se están repartiendo las ganancias, ambos divergen en la utilización de éstas y Pablo critica veladamente a Simón que dijo: "Yo me compro un carro de carrera" ¿Para qué? -me pregunto yo-. "Esos son lujos inútiles..." (I. 148) (La acotación la hace Pablo). Simón sólo piensa en sí mismo, en pasarlo bien y ha echado en el olvido ciertos valores tradicionales que para Pablo, contradictoriamente, siguen teniendo importancia, y que lo convierten en un juguete para un extraño juego. Simón abandona a su compañero de sueños y ambiciones tan pronto como se presenta la realidad inmediata con exigencias poco ambiciosas.

A lo largo de todo el cuento, el inflarse de la ilusión y la constante irrupción de la realidad corren paralelas, intensificándose esta última también:

"¿Pero qué? ¿Adónde vamos?"  
 "Un momento ¿Dónde estamos?"  
 "¡Llegamos a la conclusión de que necesitábamos un millón de soles..."  
 "¿Le parece mucho?... Nadie tiene un millón de soles en la cartera como quien tiene un programa de cine"  
 "Pero ¡no me jale usted!  
 No vaya tan rápido ¿Estamos en el Jirón Cuzco?"  
 "¿Qué es esto? ¿La Plaza Francisco Pizarro?"  
 Simón abandona a Pablo.

Encuentro de Pablo con Simón.  
 Confrontación de proyectos: coincidencia.  
 Planificación: socios de la ilusión y la locura.  
 • diseño del plano sobre una servilleta.  
 • local: su casa.  
 • razón social: S.A. "Fructífera".  
 Formación del capital: "el verdadero capital son las ideas.  
 Redistribución de las ganancias. Símbolo: la tarjeta.  
 Crecimiento del negocio: acrecentamiento de la ilusión (Todo lo anterior eran ya pequeñeces  
 "Ahora hablábamos de una fábrica de cerveza, de unos cines de actualidades, inversiones de primer orden...").

"¿Usted sabe lo que es quedarse solo en un bar luego de haber estado horas conversando? Todo cambia, todo parece distinto; uno se da cuenta que hay mozos, que hay paredes, que hay parroquianos, que la otra gente también habla... es muy raro... Unos hombres con patillas hablaban de toros, otros eran artistas, creo, porque decían cosas que yo no entendía... Y los mozos pasaban y pasaban por la mesa... Le juro, sus caras no me gustaban... Pero ¿Y Simón? me dirá usted... ¡Pues Simón no venía! Esperé diez minutos, luego veinte; la gente del teatro Segura comenzó a llegar..." (I. 149).

La irrupción de la realidad ocupa ahora el mayor espacio. Choca con toda violencia con el mundo de las ideas, proyectos e ingenuidad de Pablo Saldaña. Se confrontan la realidad concreta con la realidad imaginada —hecha a la medida de los deseos de Pablo—W. Luchting anali-

za el desarrollo de las fase de este encuentro:

- 1) Las impresiones abstractas: "Todo cambia", "... parece distinto"
- 2) Aplicación personal: "uno se da cuenta..."
- 3) Expresión física del atrapamiento: "...hay paredes"
- 4) Puesta en relación con la realidad social: "...hay parroquianos" y "la otra gente también habla..."
- 5) Resumen del encuentro violento: "es muy raro..."
- 6) El restablecimiento del mundo concreto, a través de elementos que motivan, entre otros, la toma de conciencia de la realidad de Pablo Saldaña:
  - a) el dinero: "... Los mozos pasaban y pasaban por la mesa"
  - b) la creciente incomodidad de Pablo: "Sus caras no me gustaban..."
  - c) la ilusión desesperada: "¡Pues Simón no venía! Esperé diez minutos, luego veinte..."
  - d) su implicada vergüenza: "La gente del teatro Segura comenzó a llegar..." (l. 149)

Al estilo de un tema musical, todas estas variaciones son repetidas, adornadas y ampliadas en las líneas que siguen. Ante el vértigo que le produce tal constatación. Pablo se refugia nuevamente en sus ilusiones porque no puede o no quiere asumir su fracaso: el contraste violento entre la ilusión inflada y el desinflarse total, con lo cual se pone más en evidencia su relación desajustada con la realidad: "Le enseñé mis tarjetas... ¡Nada!. Le dije: "Yo soy Pablo Saldaña!" ;Ni caso! Le ofrecí asociarlo a nuestra empresa, darle parte de las utilidades... el tipo no daba su brazo a torcer" (l. 149). Este nuevo relapso o recaída se corresponde con su necesidad patológica de mantenerse en el mundo de sus ilusiones, a salvo de la amenaza exterior. Lo confirma lo que sigue: "En eso pasó usted, ¿recuerda? ;Fue verdaderamente una suerte! Con las autoridades es fácil entenderse; claro, usted es un hombre instruido, un oficial, sin duda; yo admiro a nuestras instituciones, yo voy a los desfiles para aplaudir a la policía... usted me ha comprendido, naturalmente; usted se ha dado cuenta que yo no soy una piltrafa, que soy un hombre importante ¿eh? (l. 149). De este modo, se pone más de relieve el drama profundo de Pablo Saldaña que, estando atrapado por una sociedad que rechaza instintivamente, incapacitado para entender sus mecanismos y a sí mismo, sigue creyendo ingenuamente en sus "valores" e instituciones. Las malas identificaciones de Pablo son el resultado de su aplastamiento y frustración. La relación subjetividad-objetividad está totalmente distorsionada, de ahí sus reacciones desconocedoras de la realidad, de sus necesidades genuinas y posibilidades, su incapacidad o negatividad para discriminar.

A la protesta de Pablo: "Yo soy un hombre importante ¿eh?", sigue inexorablemente: "Pero ¿qué es esto? ¿dónde estamos? ¿esto no es la comisaría?... ¡Suélteme, déjeme el brazo le he dicho! ¿Qué se ha creído usted? ¡Aquí están mis tarjetas! Yo soy Pablo Saldaña, el gerente, el formador de la sociedad, yo soy un hombre ¿entiende? ¡Un hombre!" (I. 149). Pablo cae en las redes de la justicia, víctima de su propia ingenuidad que choca con la rigidez de un sistema que acaba imponiéndole su lógica. El juego mantenido hasta el final le convierte en un perdedor, realidad que se niega a aceptar dramáticamente. Para autoafirmarse, recurre, una vez más, a los símbolos que le dan reconocimiento y validez como persona, los típicos estereotipos de una sociedad burguesa -la tarjeta y el cargo- y que representa la dimensión tragico-cómica, clave del cuento. Pablo Saldaña no tiene conciencia clara sobre sí mismo, no sabe quién es, lo que le realiza, lo que le frustra y queda a merced de lo que otros piensen y decidan por él. Aquí Ribeyro trasciende la realidad concreta de un hombre y nos remite a una situación más general y humana de una gran cantidad de hombres en sociedades como las actuales y no sólo de la peruana. Más allá de las consideraciones locales, queda puesta de relieve una honda preocupación social: el marco en que el ser humano se enfrenta al cotidiano vivir, condicionado siempre, con la lucha a costas entre la realidad y el sueño. "Explicaciones" termina con la caída de la fantasía al suelo de la realidad poco fantástica. El autoengaño no puede durar por más tiempo aunque lo quisiera.

#### "PAGINA DE UN DIARIO" (1952)

Estamos ante un cuento compuesto en forma de diario. Gracias a la fragmentaria, continua y clara anotación de impresiones seguimos paso a paso el proceso de un yo íntimo, secreto que, en la vivencia intensa de un tiempo reducido, despierta a su adultez. Este momento presupone uno anterior y otro posterior. Da la impresión de un corte en el fluir del tiempo, abierto por los dos extremos.

El narrador extradiegético-autodiegético cuenta en un tono evocador el recuerdo de la muerte de su padre, con una actitud nostálgica que le da un matiz especial al relato y, a su vez, no exento de una fuerte perspectiva crítica, elemento que sirve también para caracterizar al protagonista, y que se manifiesta a través del realismo como nota general.

El punto de vista está filtrado por el narrador protagonista, a través de sus vivencias confesadas a sí mismo e indirectamente a nosotros los lectores. Se trata, pues, de focalización interna fija. Todo está visto a través de la subjetividad de ese "Yo" que habla. Es más, lo que interesa realmente es el des-

plegarse de dicha interioridad, que permite descifrar directamente el mundo complejo y contradictorio de las vivencias, en su proceso de aclararse, es decir, en busca de una nueva estructuración.

Desde la primera frase se sugiere el hecho que motiva todo lo que viene después y de donde arranca la narración misma. También aparece como motivo la clave de la primera parte del cuento, bajo cuyo signo se moverá el protagonista: el desconcierto que produce en la conciencia de un niño tal acontecimiento incomprensible y todo lo que lo rodea, como lo es también el gesto que hace el confesor al desaparecer de la escena.

Hay una conciencia del tiempo que transcurre y el ritmo de éste marca la estructura narrativa en dos momentos: 1) la hora de la penumbra y la noche y, 2) el día. Ambos tienen también un valor simbólico que se corresponde con la tensión y la distensión en las vivencias interiores del protagonista, de contradicción y de apertura a una nueva etapa de sentido.

Primera parte del cuento: marcada por la hora de la penumbra y la noche. Ocupa, en extensión, la mayor parte del cuento. La narración avanza en una especie de contrapunteo entre lo que pasa fuera y dentro del protagonista o, lo que es lo mismo, el enfrentamiento y contradicción entre el mundo de los otros y un "Yo" que intenta definirse y que progresivamente se visualiza y se distancia de aquel con una perspectiva crítica. Dicha toma de conciencia se construye a partir del aflorar de la conciencia en sus profundas contradicciones sentidas: mientras su madre llora y las hermanas la imitan: "Yo también tuve que hacerlo porque mi padre, a pesar de sus defectos había sido un hombre muy bueno" (I. 154) -repárese en el verbo "tuve" que remite a la zona de la voluntad y la inteligencia lógica que se caracteriza por su rigidez y tensión y no por el fluir espontáneo de las vivencias. A continuación nos dice: "Mi llanto, sin embargo, fue debilitándose y en mis ojos quedó un ardor equívoco, como el que acompaña a un dolor sincero o a una súbita alegría. Pronto mis lágrimas cesaron y quedé solo, habitado por un gran asombro.. Pero luego sentí aflorar a mis labios una sonrisa involuntaria, como si hubiera sido suspendido por un recuerdo agradable" (I. 154).

Contrasta también la afluencia a la casa de cada vez más personas: "... de aquellos que solo concluyen a las nupcias y a los velorios y que tienen una máscara adecuada para cada ocasión..." (I. 153) y la soledad del protagonista que le hace refugiarse en el jardín, desde donde los "espía" como espectador de una gran representación "Me abrazaron murmurando palabras vagas que en vano traté de comprender pero que por momentos me parecían una felicitación" (I. 153). Se pone de relieve esta incomunicación y aislamiento, mientras en el interior de la casa reinaba el "alboroto" y el aglutinamiento crecía: "La muerte había abierto de par en par las puertas de la casa" (I. 153). La presencia de

los concurrentes era también contradictoria, allí estaban juntos el gerente de su padre y un ~~abañil~~ de las inmediaciones -hecho un tanto insólito- lo cual refuerza la idea de que eran todos nada más que actores del teatro que se estaba llevando a cabo: "Sin embargo, estaban allí. Todo parecía lo más natural" (I. 154). Nótese otra vez la precisión del uso verbal: "parecía" simplemente.

Por momentos, se sitúan en primer plano la evocación de recuerdos infantiles agradables -Navidad, Fiestas Patrias, etc- con la añoranza de quien siente que se le escapan ante la evidencia de un hecho que le golpea tanto y que acabará por imponérsele, rompiendo la ensoñación del mundo de un niño que está a punto de dejar de serlo. Por eso, al observar el atuendo de su padre muerto piensa: "Parece que va a ir de fiestas" e, inmediatamente se le impone la fuerza de lo real con violencia: "... me había detenido a examinar los pies de mi padre, que estaban descalzos, cubiertos sólo con unas medias de seda. Estaban inmóviles, ligeramente separados de las puntas y al observarlos sentí por primera vez miedo de la muerte" (I. 154). Mediante la técnica del retardamiento utilizada en la descripción, la frase final es tanto más contundente y cae con todo su peso de realidad aplastante.

La escapada al jardín otra vez es como el rito mágico que le salva del atrapamiento del interior. Ante la evidencia de un cielo negro, afuera, puede soñar también con la nube blanca, símbolo de la opacidad de la muerte y su otra cara -la vida soñada o posible que esconde-. La inmediata llamada de Flora, que irrumpe en ese preciso momento, lo coloca de pronto frente a otro nivel de su despertar de adolescente, el eros: "Estaba decidido a tocarla para comprobar con mis manos cómo era ese cuerpo moreno y en aquellas circunstancias esta tentativa tenía un extraño sabor a profanación, que me enardecía. Avancé unos pasos hacia ella, que permaneció inmóvil... Pero el recuerdo de los pies de mi padre, tan rígidos, tan inútiles, tan tristes, vino a mi memoria. "Anda tú no más, repliqué, dando un paso hacia atrás" (I. 155). La fuerza de los distintos sentimientos choca, se enfrentan y acaba imponiéndose el más desconcertante e intenso, el que provocará en la segunda parte, ya al final un salto en tiempo muy significativo: la mutación psicológica de un "Yo" a otro "Yo" que ya no se reconocerá en aquel nunca más.

La espectación contrasta con lo que el "yo" que habla vive por dentro; va cobrando nuevas dimensiones y los sentimientos se hacen cada vez más intensos y la necesidad de escapar mayor, hasta tocar el límite del agotamiento: "...los circustantes observaban... con algo de impaciencia, como si esperaran la función de un teatro. Los odié a todos intensamente y busqué de nuevo refugio en el jardín... el sueño terminó por vencerme" (I. 155). Desde esa experiencia de despertar, el protagonista proyecta una dura crítica al mundo de los adultos y a sus relaciones estereotipadas, de apariencia y falsedad. Se

nota como una especie de desajuste: él no cabe allí donde se dan, se distancia, se sitúa fuera. Posiblemente guarde también el miedo a acabar siendo como todos, presa de esas relaciones sociales que ahora niega, sólo así se explica su marcado antagonismo y oposición, su afección emocional.

Segunda parte del cuento: El signo es ahora la soledad del protagonista. Al despertar todos se habían retirado: "Qué pronto se han olvidado de él pensé" (l. 155). Sólo también frente a su padre muerto, pero diferente, algo estaba ocurriendo: "No sentí en ese momento pena alguna. Estuve mirándolo largo rato como si fuera otra cosa y no mi padre" (l. 155). El rechazo de la madre explica la decisión de su profunda soledad y, junto con el distanciamiento anterior, un primer síntoma serio de que se está operando psicológicamente una transformación profunda también. Su preocupación y agitación por un futuro inmediato en el que no advierte cambio alguno pero que por primera vez se pregunta por él y la irrupción, otra vez, del recuerdo perturbador de la noche anterior, le fuerzan a un salto cuyo símbolo no será esta vez el jardín sino el espacio secreto y sagrado del despacho de su padre, aquel escritorio "enorme" donde se prepara un encuentro silencioso y clandestino. Primero llega por evocación, luego corrió hasta él para tomar posesión de aquel espacio vacío y habitado a la vez: "Los rayos de sol penetrando oblicualmente por la ventana revestían las estanterías, las alfombras, de un aire doloroso y grave, como el de una iglesia ante de los oficios" (l. 156). Al recuperar -en su búsqueda- la "pluma fuente" -símbolo de lo que era para él su padre- se recupera a sí mismo, otro distinto del niño que fue. Toma la iniciativa de ocupar su lugar: había despertado de niño a adulto, no sin la nostalgia de su otro "Yo", del que sólo quedará el recuerdo: "Entonces comprendí, por primera vez, que mi padre no había muerto, que algo suyo quedaba vivo en aquella habitación, impregnando las paredes, los libros, las cortinas, y que yo mismo estaba como poseído de su espíritu, transformado ya en una persona grande. "Pero si yo soy mi padre", pensé. Y tuve la sensación de que habían transcurrido muchos años" (l. 156).

Nótese el paralelismo y cambio de dirección significativa de estas dos cláusulas:

"Por (primera vez) sentí el miedo de la muerte".

"Entonces comprendí (por primera vez) que mi padre no había muerto".

Sintetizan admirablemente el contenido de la primera y segunda parte de la estructura señalada y el cambio cualitativo logrado a través de una inversión del significado. El cuento se cierra haciendo notar, pues, el clima de tristeza que lo caracteriza. Y ahora cabe una última pregunta: ¿Dicho cambio es signo de una liberación o de un atrapamiento consentido y asumido...?



## **"LOS EUCALIPTOS" (1956)**

El cuento está estructurado en forma de memorias. El narrador protagonista, extradieguético-autodieguético, nos cuenta, a través de un yo englobante, experiencias de su infancia y adolescencia con una perspectiva libre y holgada y con la claridad que da el reposo del distanciamiento de los años.

Se ensancha la distancia temporal con lo narrado y se impone una forma significativa al caos de las experiencias vividas (progresiva transformación del barrio y allí: lugares mágicos, juegos, relaciones sociales, etc.).

La voz narrante es la primera persona y la focalización es interna fija. Este "Yo" sufre un curioso desdoblamiento: Un "Yo" adulto relata experiencias de un "Yo" niño-adolescente, ambos "Yo" -el experimentador y el narrador- son dos personas psicológicas diferentes habitando una misma persona biológica. Entre ellas puede haber tensiones y aún choques. El "Yo" adulto ve retrospectivamente el pasado y nos lo resume. El hilo conductor de la narración es el dar cuenta de la progresión de la vida en el barrio de Santa Cruz. La estructura es muy simple pero eficaz: contraposición temporal de un "entonces" y un "ahora", salto en el tiempo que, si bien lleva a un desarrollo externo de la referida forma de vida, al nivel de lo humano, lo que ocurre, es una especie de deterioro global de su calidad, cerrándose precisamente el cuento con una síntesis evaluativa dentro de un tono ambiental de añoranza y tristeza. Analizamos contrastivamente estos dos momentos:

### **"Antes"**

"Entre mi casa y el mar había campo abierto. Bastaba seguir la acequia..., atravesar proteros y corralones para llegar al borde del barranco... íbamos allí acompañados de la sirvienta y de los perros"

(l. 159)

"Llegar allí era antes un viaje campestre, una expedición que solamente realizaban los aventureros y pescadores"

(l. 159)

"La huaca estaba para nosotros cargada de misterio... Nunca nos atrevimos a esperar en ella al atardecer. Bajo la luz del sol era acogedora... A la hora del crepúsculo, sin embargo, cobraba un aspecto triste, parecía enfermarse y nosotros huíamos, despavoridos, por sus faldas. Se hablaba de un tesoro escondido, de una bola de fuego que alumbraba la luna"

(l. 159)

### **"Ahora"**

"Para llegar al barranco teníamos que atravesar calles y calles, contornear plazas... y llevar a nuestros perros amarrados del pescuezo."

(l. 162)

"Ahora los urbanitos descargaban allí su población dominical de fámulas y murrieles"

(l. 163)

"Hasta la huaca Juliana fue recortada y al final quedó reducida a un ridículo túmulo sin grandeza, sin misterio"

(l. 163)

"En aquella época no había alumbrado público. De noche las calles eran tenebrosas y nosotros las recorriamos alumbrándonos con linternas" (I. 160)

"Además de los ficus..., de los laureles..., de las moreras..., en nuestro barrio había eucaliptos... árboles enormes que crecían desde el siglo anterior, quizá desde la guerra con Chile..."

"Estos árboles eran como los genios tutelares del lugar. Ellos le daban a nuestra calle el aspecto pacífico de un rincón de provincia. Su tupido follaje nos protegía del sol en el verano, nos resguardaba de la polvareda cuando soplaban el viento... Nos trepábamos a sus troncos como monos. Conocíamos su gruesa corteza... Sus hojas se renovaban todo el año y caían, rojas, amarillas, plateadas, sobre nuestro jardín. Sus copas, donde cantaban las cuculies, se veían desde la huaca, desde el mar, porque nuestros árboles eran los más arrogantes de todo el barrio".

(I. 160)

"Bajo (ellos) desfilaron todos los personajes pintorescos de Santa Cruz. Cuando veíamos aparecer al loco Saavedra... escalábamos sus troncos y desde lo alto, inmunes a su cólera, nos burlábamos de su extravío..."

(I. 161)

"Más tarde, cuando se construyeron nuevas casas y el número de vecinos aumentó, formamos los chicos una verdadera pandilla... nos atrevimos a salir fuera del área de los eucaliptos y nos aventurábamos hasta la calle E. Palacios, en cuyos callejones vivían muchas familias del pueblo. Existía allí otra pandilla que nosotros llamábamos la pandilla de los "cholos". Ellos nos llamaban los "gringos" y nos tiraban piedras con sus honddas. Las riñas se sucedían..." (I. 161 - 162)

"Nuestro barrio era, en realidad, como una pequeña aldea y las rivalidades de clase eran notorias. Había gente del corralón, la gente del callejón, la gente de la quinta, la gente del chalet, la gente del palacete. Cada cual tenía su grupo, sus costumbres, su manera de vestir. Las distancias se guardaban estrictamente y ni aún en la época de los carnavales se perdía la noción de las jerarquías..."

(I. 162)

"En uno de los callejones vivía don Santos, un hombre enigmático".

(I. 162)

"En medio de estas mudanzas había algo que permanecía siempre igual, que envejecía sin perder su fuerza: los eucaliptos. Nuestra mirada, huyendo de los tejados y de las antenas, encontraba reposo en su follaje. Su visión nos restituía la paz, la soledad. Nosotros habíamos crecido, habíamos descubierto en

"Con el tiempo nuestro barrio se fue transformando. Bastó que pusieran luz eléctrica, que el servicio de agua potable se regularizara, para que las casas comenzaran a brotar de la tierra, como yerbas de estación"

(I. 162)

"Los personajes pintorescos se disolvieron en la masa de vecinos. Por todo sitio se veía la mediocridad, la indiferencia. Don Santos desapareció, el igual que el loco Saavedra. A nuestro policía lo cambiaron de lugar. Nuestros perros fueron atropellados. Ya no se veía pasar al hombre que, con su canasta y su farol, pregona en las noches de invierno la "revolución caliente" ni tampoco a las vacas de la hacienda Santa Cruz que mugían y hacían sonar sus cascabeles".

(I. 163)

"Los corralones fueron demolidos, los terrenos de desmonte arrasados. La gente del pueblo huía hacia los extramuros portando tablones y adobes para armar por otro lugar sus conventillos. Las grandes acequias fueron canalizadas y ya no pudimos hacer correr sobre su corriente nuestros barcos de papel. La hacienda Santa Cruz fue cediendo sus potreros donde se trazaban calles y se sembraban postes eléctricos..."

"Pronto nos vimos rodeados de casas. Las había de todos los estilos; la imaginación limeña no conocía imposibles. Se vieron chalets estilo buque...; casas californianas...; palacetes neoclásicos... extrañas construcciones barrocas..."

"El primer cine fue el símbolo de nuestro progreso, así como la primera iglesia, el precio de nuestra devoción. Sólo nos faltaba tener un alcalde y un cabaret".

(I. 163 - 164)

"Una mañana... se deluvo frente a nuestra casa un camión. De su caseta bajaron tres negros portando sierras, machetes y sogas. Por su aspecto, parecían desempeñar un oficio siniestro. Su trabajo fue veloz... fue una verdadera carnicería. Nosotros, los que durante quince años habíamos crecido a la sombra de

estos árboles nuevas significaciones, le habíamos dado nuevos usos. Ya no nos trepábamos a sus ramas... hubo una época de perversidad en que expiábamos su copa con la honda tendida para abatir a las tórtolas. Más tarde nos dimos cita bajo su sombra y grabamos en sus cortezas nuestros corazones".

(I. 164)

aquellos árboles, contemplamos el trabajo desolador. Vimos caer uno a uno todos aquellos troncos: aquel donde se anidaban las trañas; aquel otro donde escondíamos soldados, papelitos; el grueso, el de la esquina que sacudía su crin durante las ventoleras y saturaba el aire de perfumes.

(I. 164)

En este punto empieza la síntesis evaluativa del acontecer del cuento, expresado en la toma de conciencia de una mutación radical: "Cuando la sierra los dividió en trozos de igual longitud, nos dimos cuenta que había sucedido algo profundo; que habían muerto como árboles para nacer como cosas. Sobre los camiones sólo partieron una profusión de vigas rígidas a las que aguardaba algún tenebroso destino" (I. 164). Y con ellos han muerto también los que vivieron bajo su tutela durante tanto tiempo. Es el símbolo de otra mutación más dramática, la del hombre, un barrio, una ciudad entera o un país, donde se sufre la alienación de haber entrado en la categoría de cosas. Por otro lado, la pasividad reflejada y aguantada durante el proceso de cambio parece ser la causa de esa resignación final de evasión en un pasado irrecuperable y que no es sino una añoranza triste: "La ciudad progresó. Pero nuestra calle perdió su sombra, su paz, su poesía. Nuestros ojos tardaron mucho en acostumbrarse a ese nuevo pedazo de cielo descubierto, a esa larga pared blanca que orillaba toda la calle como una pared de cementerio..." (I. 165). Más terrible todavía es la situación de los que vienen detrás y ni siquiera pueden contrastar esos tiempos y, por lo tanto, no pueden comprender tampoco a aquellos que en su afán de recuperar el pasado, el tiempo ido, la niñez perdida con su magia y su misterio, se refugian en su aislamiento y recuerdo: "...Ellos eran felices porque lo ignoraban todo. No podían comprender por qué nosotros, a veces, en la puerta de la casa, encendíamos un cigarrillo y quedábamos mirando el aire, pensativos" (I. 165).

Una vez más, Ribeyro trabaja los finales con la intencionalidad de situarlos como la clave del cuento. En ellos reposa la mayor carga significativa, la eclosión del sentido. Después de una descripción casi poética, más marcada en todo lo que directamente vincula al protagonista al mundo de la niñez, a las experiencias de esa etapa, con un tono que nos recuerda las primeras narraciones por su magia y su misterio, las técnicas utilizadas y la reiteración de los mismos elementos. A través de una apenas disimulada ironía se mantiene una perspectiva crítica que no hace sino poner en evidencia el producto de la irracionalidad: la deshumanización que lleva consigo el "progreso" así entendido.

Al referirse a los personajes pintorescos de Santa Cruz, menciona específicamente a dos; el loco Saavedra y Don Santos; y hasta se para a describirlos con pretensiones de un acabado diseño. Ambos

son dos marginados de distinto signo pero que quedan fuera al fin y al cabo. Son los mismos personajes que tantas veces desfilan por los cuentos de Ribeyro, presos de su locura y de su sueño desesperado. Con pocos trazos logra perfilar psicológicamente a estos seres que nos caen bien y ante los que sentimos una cierta ternura y compasión, al verlos tan desvalidos, tan burlados, tan perdidos en su constante alucinar y sin posibilidades de un reajuste con la realidad. El loco Saavedra y don Santos representan dos modos característicos de escaparse de la realidad y situarse marginalmente, a los que ya estamos acostumbrados en la obra de Ribeyro por repetirse como constante. Lo curioso aquí es que los pone directamente en conexión con el mundo de la infancia y logra incrustarlos como notas significativamente pintorescas de éste. Parece estar sugerida entre líneas la también marginal situación del niño en la sociedad, razón por la cual aparece siempre vinculado de diferentes modos a esta otra cara de la realidad e incluso dentro y formando parte de ella.

A la poesía y la belleza alguna vez sentida, expresada incluso formalmente dentro del texto a través de una narración poética, se impone, la monotonía triste de un mundo rutinario y gastado. Los personajes que lo habitan no sólo no intentan cambiarlo sino que ni siquiera se rebelan ante él. Lo más que hacen es inventarse otro como refugio de ensoñación y de recuerdos idealizados, siempre escapando de un presente cuyo poder de atrapamiento temen.

#### "SCORPIO" (1953)

En la mayor parte de los cuentos de esta colección, Julio Ramón Ribeyro utiliza la perspectiva de un narrador protagonista. Nuevamente vuelve a echar mano de la instancia narrativa, con un narrador que asume la forma de la tercera persona, narrador extradiegético - heterodiegético, es decir, situado en un primer nivel de la diégesis pero ausente como personaje. Dicho distanciamiento favorece una perspectiva más objetiva con vistas a crear efectos de mayor realidad y eficacia en lo narrado.

El contenido del discurso es no sólo lo que el personaje hace y dice sino también lo que siente y piensa; y de esta manera se entrecruza la perspectiva del narrador con la del protagonista, a través de cuyo discurso directo aquel deja que éste hable con sus propias palabras.

Se nos cuenta la historia de una venganza secreta entre dos hermanos, que se despiden de su niñez, de una familia de la pequeña burguesía sin duda. La descripción psicológica de los personajes está muy cuidada y tiene un valor funcional dentro del relato: dar cuenta de las causas y del proceso evo-

lutivo interno que lleva a tal desenlace. Digamos también que muy excepcionalmente a lo que ocurre en los demás cuentos de Ribeyro, el protagonista aquí no “aguanta” su fracaso pasivamente; se rebela y responde con una cruel venganza. La violencia de la relación entre Ramón y Tobías es el punto de arranque de lo que acontece después y se va acrecentando a la par que crece la tensión narrativa. Es además uno de los temas fundamentales del cuento, cuyo símbolo es escorpión -motivo y causa-. Ribeyro juega con su valor significativo en todas las direcciones: “instrumento para atormentar”, “máquina de guerra”, “artrópodo arácnido”, cuya picadura significa peligro y molestia y, finalmente, como signo o constelación zodiacal, elemento de engarce y presagiador en el espacio abierto del jardín, bajo el cielo de la noche, del cumplimiento de la venganza. (I. 171). El título, por lo tanto, es sugerente pero, a su vez, condensa mucha más carga significativa de la que aparece sugerida, para desentrañarlo necesitamos del desarrollo de la narración que lo hace explotar plurisignificativamente.

Son dos los momentos estructurales del cuento que le sirven a Ribeyro para armarlo: 1) la huida dolida de Ramón a efectos de la agresividad que descargó sobre él su hermano Tobías y 2) el enfrentamiento y la ejecución de la venganza. El primero caracterizado por sentimientos de rabia, odio e impotencia ante el abuso cometido por el hermano que, por ser mayor, le golpea con su poder: “...al verse el labio partido en el espejo, sintió que los puños se le endurecían como dos raíces” (I. 169). Lo que siente es visceral, profundo y decisivo, hasta el punto de implicarle totalmente. Lo segundo, por la preparación de una sentencia que ha de ser cumplida. Ramón no se queda quieto. A través de la observación que hace de los movimientos de su hermano -mientras le espía por la ventana- se nos da la caracterización de aquel con quien se contrapone radicalmente: arrogante y prepotente en su pequeñez (“El, siempre él”). El escorpión sirve de hilo conductor de la trama, incluso en los momentos de catálisis, afuera en el jardín que, de alguna manera, despierta la tensión semántica del discurso, le da nuevo impulso y también resume y anticipa. La focalización es compartida entre narrador y protagonista. El punto de vista está filtrado por ambos, más quizá por este último para lo cual se hace un uso muy preciso de los verbos que lo introducen: “pensó”, “recordó”, etc.

El escorpión simboliza a Ramón -a la vez víctima de la agresividad de Tobías y amenaza para él-. El juego macabro con el escorpión acrecienta el sentimiento de dolor profundo y de rechazo hacia su hermano en Ramón: “...Sintió un dolor casi físico que le cortó el aliento... gimió sordamente”; “;Que bestia, qué bestia! murmuró Ramón y sus ojos se humedecieron de rabia” (I. 171). Va, poco a poco, creando una expectativa, frustrada después, de acabar con él. Esto hace interesante y ágil la na-

rración y mantiene la tensión y el interés.

Se juega alternativamente también con dos espacios narrativos: uno cerrado -la habitación- y otro abierto -el jardín-. Su valor funcional es, precisamente, colaborar con el juego de tensión y distensión pero, de manera curiosa en un clima de misterio y magia que vive afuera, en la penumbra de la noche: "...salió al jardín, allí aspiró el perfumado aliento de los jazmines que sobre la oscura enredadera brillaban como estrellas en el cielo. La luna se remontaba sobre las montañas y cayendo oblicualmente sobre los manzanos, les imprimía un aspecto artificial y metálico" (I. 170). Las connotaciones de dicha percepción por el protagonista anticipan veladamente pero con fuerza el final; sugieren poéticamente la progresiva inversión de los papeles entre agresor y víctima de dimensiones tan desproporcionadas: Ramón... echándose de espaldas sobre el césped, se puso a contemplar la luna. Primero le pareció un queso perforado, luego una calavera muy pulida... Los poetas la comparan con una mujer... Debe ser como una mujer horrible y muerta. Este pensamiento lo sobrecogió de un extraño terror... Nuevamente se entretuvo mirando al cielo con tanta insistencia que a veces tenía la sensación de precipitarse a un abismo, y lo dominaba una especie de vértigo delicioso" (I. 172). La noche, la luna, las nubes, el abismo y su vértigo, todos, signos malévolos de una muerte deseada y anticipadamente gozada, quizá inconscientemente... pero con una violencia incontenible, condensada y secreta. La contemplación en ese espacio abierto está teñida por el sentimiento atormentado y turbulento, que más parece proyección de un paisaje interior que otra cosa, donde una extraña simbología cobra relación con la realidad a través de mágicas asociaciones. En medio de la magia y el misterio alucinado de la noche un elemento -"Scorpio"- sirve de vinculación entre los dos mundos o remite en una doble dirección: constelación contemplada y prisionero de su hermano: "...Esa de ahí, la Cruz del Sur... ¿Y scorpio?... scorpio ha sido capturado y en ese acto se precipitó hacia los manzanos" (I. 172). El aparente retardamiento da nuevo impulso al discurso a la par que se va desatando la violencia a la inversa. Poética también y curiosa analogía con la luna -otra motivación más de vibración visceral-, como ella "completamente sólo y triste". Así se siente Ramón que, a partir de ese momento emprende una azaña heroica de rescate de "scorpio, llena de riesgos y amenazas". Todo hace prever por ese lado el final del cuento, expectativa que nuevamente va a ser frustrada, creando un nuevo interés y el desconcierto final, lo inesperado... ("Me robo a Scorpio como Mahoma se robó la media luna) (I. 173). Irrumpe de nuevo la violencia de la realidad no poética y grandiosa: "...una idea repentina lo detuvo. En el espejo del ropero había divisado su labio partido... (I. 173) y reorienta sus prósitos iniciales: la brutal amenaza de su hermano impone una respuesta, otra, que compense su humillación y desvali-

miento ante él: "Ahora el agresor está por ahí, indefenso, plácidamente expuesto a todos los vejámenes..." (I. 173). Una serie de concreciones de dicha amenaza son descartadas por el ~~miedo~~ ~~confesado~~ a un desamparo mayor y doblemente peligroso. Afirmarse libre en sus dominios implica para Ramón enfrentarse al enemigo y borrarle a ser posible. No hay que olvidar que los personajes de Ribeyro se enfrentan siempre solos y solitarios a su propio destino. Scorpio es su propio símbolo, al igual que las dos manos de Tobías -como dos arañas- lo son de aquel: "¡Era tan bello, sin embargo! En ese momento caminaba doblado, con su lanceta suspendida sobre su cabeza, dispuesto a incrustarla sobre cualquier enemigo" "... sus dos manos yacían inmóviles, como dos arañas de mar" (I. 174). Ramón parece ser consciente del contenido de su venganza a traición -la única posible dada su debilidad ante el otro- y experimenta un extraño placer de ver que se avecina el momento de que su enemigo sea el perdedor: "Scorpio luchará contra las arañas" (I. 174).

El ciclo narrativo se cierra en el jardín, espacio abierto de su libertad, donde está a salvo de toda amenaza. En ese momento ya no repara en los valores simbólicos y presagiadores de otros momentos. Aparece la evocación de una acción concluida, malévola e irrevocable: "Al cruzar bajo los manzanos, de regreso al jardín, recordó al escorpión, recortado sobre la sábana, avanzando cautelosamente, con el aguijón erguido hacia el dominio de las arañas" (I. 174).

La descripción psicológica de los personajes (protagonista-antagonista) cobra en este cuento un valor especial. Sin duda alguna, Ribeyro demuestra su maestría y precisión al configurarlos, casi siempre a través de acertada sugerencias y curiosas analogías.

#### **"LOS MERENGUES" (1952)**

Teniendo en cuenta los niveles y la actitud narrativa, el narrador es extradieguético-heterodieguético, es decir, queda fuera de la historia y no tiene nada que ver con ella: distanciamiento objetivista. En cuanto a la perspectiva, el narrador sabe más que el personaje y a través de lo que sugiere intenta provocar en el lector una actitud crítica. Se trata, por tanto de focalización cero, de un narrador casi omnisciente que, desde el primer momento, define la perspectiva realista del relato de crítica violenta.

El protagonista es un niño de la población más empobrecida de la ciudad que sueña con lo inalcanzable para él -privilegio, sí de otros niños-: golosinas ricas ("merengues"). En su afán de lograrlo coge dinero a su madre y se dirige a la pastelería a donde tantas veces se acercó con cara de mendigo

-humillado- y de donde siempre fue echado como perro o pobre diablo. Al llegar se siente seguro, orgulloso, tiene dinero para pagar... pero, la marca de clase hace que una vez más no se le tome en serio y vuelva a ser objeto de desprecio. Terrible descubrimiento. Este niño nos recuerda a tantos otros niños que se encuentran solos por la ciudad de Lima y, cuyos rostros, en el que se leen historias de haber vivido siglos, no parecen corresponderse con sus diminutos cuerpecitos.

Estructuralmente el cuento tiene dos partes: una primera en la que Perico obtiene dinero y planifica su compra y, la segunda que viene a ser el final del cuento o reacción ante los resultados de la acción.

La primera es más extensa y es la suma de tres momentos, fundamentalmente:

- a) Hallazgo de dinero y planeamiento del proyecto. Se da todo el encuentro social, suficiente para entender lo que vendrá después.
- b) Salida y evocación de viajes rituales anteriores, durante el trayecto: "...salió desalado..."; "...fue pensando..."; "...recordaba..." (I. 177). Contrasta el angustioso deseo del niño con el rechazo de la otra gente que lo ve allí en medio como un estorbo" ("... lo aplastaban, lo pisaban..." (I. 178). Aun las escenas amables están marcadas negativamente por una sutil manera de dejar claro que unos seres son "superiores" y otros "inferiores: le echan por encima un pan de yema pasado: "... el pan cayó al suelo y, al recogerlo, se acordó súbitamente de su perrito, a quien él tiraba carnes masticadas, divirtiéndose cuando de un salto las emparaba en sus colmillos" (I. 178). Curiosamente y, por esa razón, los merengues se convierten para él en un símbolo de reconocimiento personal: "...desde aquel día los merengues constituían su obsesión" (I. 178). El dinero, en cuanto representa la posibilidad de lograr su propósito, también tiene ese valor, le da poder y seguridad, capacidad de enfrentarse. Con él en mano, "no sentía vergüenza alguna" y "lo revestía de cierta autoridad", le daba así mismo "derecho a codearse con los hombres de tirantes".
- c) Llegada, caracterizada por una creciente tensión de ánimo y de distensión en el protagonista que le conduce irremedablemente a una experiencia de fracaso. Dicha intensidad acumulativa es admirablemente expresada a través del uso verbal que hace Julio Ramón Ribeyro:
  - impaciencia: "... no pudiendo resistir más, comenzó a empujar" (I. 178)
  - seguridad: "... con una expresión de triunfo reclamó" (I. 178).
  - desesperación: "...insistió Perico excitándose" (I. 178).
  - desmoronamiento: "replicó", despertando risa a su alrededor. "...deme los merengues -pero esta vez su voz había perdido vitalidad y Perico compendió que, por razones que no alcanzaba a expli-



carse, estaba pidiendo casi un favor”.

— miedo: “...ya no exigió sino que rogó con una voz quejumbrosa” (l. 179).

“...repitió conmovedoramente”

— huida: “Perico salió furioso de la pastelería. Con el dinero apretado entre los dedos y los ojos húmedos vagabundó por los alrededores” (l. 180)

Una vez más se sintió excluido, marginado y, como veremos en la parte final, su deseo insatisfecho se convertirá en odio rabioso, con el que intenta compensar su bochorno, su humillación y su miedo.

Finalmente, al abordar la última parte, encontramos algunos elementos interesantes: la huida es hacia la playa, solo, ante el mar inmenso, tan grande como su rabia. Allí deja enterradas las monedas que en sus manos “no valen nada”. El salto de maduración psicológica es una vez más atismal, violento. Ya no será nunca más un niño a pesar de su corta edad. El mismo no es más que pura condensación de agresividad contenida frente a todos y todo: “...fue arrojando las monedas una a una, haciéndolas tintinear sobre las piedras. Al hacerlo, iba pensando, que esas monedas nada valían en sus manos y en ese día cercano en que, grande ya y terrible, cortaría la cabeza de esos hombres gordos, de todos los mucamos de las pastelerías y hasta de los pelicanos que graznaban indiferentes a su alrededor” (l. 180). El narrador, se muestra, pues, con una actitud definitivamente crítica, que tiene una fuerza especial al ser el protagonista un niño, y que se manifiesta a través de las notas de realismo agrio y directo.

#### “EL TONEL DE ACEITE” (1953)

El cuento está escrito con técnica teatral: una primera descripción rápida y precisa del escenario en que se va a desarrollar la acción, con indicaciones que más parecen anotaciones para la representación -esta es la función que asume el narrador con una perspectiva objetiva y realista; no cuenta, los hace actuar ante nosotros y, de vez en cuando nos aporta algún dato estrictamente necesario y desaparece: “En la semioscuridad de la cocina, iluminada tan sólo por los carbones rojos que ardían bajo las parrillas...” (l. 181). Enseguida presenta a los personajes que, con apenas cuatro trazos quedan completamente identificados en su conflictividad y enfrentamiento: “... la vieja Dorotea y su sobrino Pascual se miraban silenciosamente...” (l. 181).

“Ella”

“Permanecía en pie, las crenchas canosas dominadas por el pañolón negro y el semblante

“El”

“Sentado en cucullas, elevaba hacia ella sus ojos despavoridos, mientras sus dedos, apo-

cobrizo, torcido por una mucca inexpresiva y vegetal..."  
 "...la mirada... cayéndole (a él) oblicuamente, lo tenía atrapado e inmóvil" (I. 183)

yados en el suelo, rascaban nerviosamente la tierra..."

(I. 183)

Después una precisión temporal que crea intensidad: "Hacia un cuarto de hora que estaban así, como hechizados, sin pronunciar palabra" (I. 185). A partir de este momento empieza la acción: ella interroga, recrimina, amenaza utilizando una creciente violencia verbal -nuevo signo que le caracteriza como mujer rústica y primitiva-; él calla, se somete, expresa con un rugido su angustioso miedo de la amenaza que se le cierne y vuelve a ser acallado con una violencia todavía mayor.

La causa del drama se sugiere eficazmente a través de la economía de palabras que ambos intercambian: Pacual mató a alguien por razones amorosas. Qué bien precisa Ribeyro el contexto de estos seres violentos y contradictoriamente desvalidos: "El muchacho, con la cabeza cada vez más caída, gemía convulsivamente, dejando al descubierto una nuca sucia y desnutrida. Dorotea lo observó con una expresión de infinito desprecio en sus ojos acerados. Había vuelto a cruzar los brazos y su boca trazaba un surco abyecto" (I. 183). Mientras tanto, "la noche se iba cerrando" -como en los primeros cuentos vuelve a aparecer la hora de la penumbra y la noche con su valor simbólico. Es la hora mágica de la malignidad, de las fuerzas oscuras que mueven a los seres. Ante la petición angustiosa de socorro por parte de Pascual, Dorotea se desentiende, teme por sí misma, no quiere implicarse, lo deja dramáticamente solo, a su suerte. Ambos están radicalmente solos: "El sobrino no replicó.. Parecía estar a punto de caerse, sin embargo, se mantenía en equilibrio como por arte de magia" (Continúan las anotaciones escénicas) "...levantándose de un brinco, se arrojó de espaldas contra la pared, quedando allí con los ojos muy abiertos"; "La tía Dorotea se aproximó a la ventana..."; después, "se aproximó a su sobrino que continuaba pegado a la pared, como si lo hubieran cosido con alfileres. Cruzó su rostro repetidas veces con su mano huesuda hasta que le partió los labios" (I. 184 - 185). Ante la desesperación de una huida imposible que le dejara libre de sospecha a ella, le impone una solución desesperada: que se hunda dentro del tonel de aceite. Las líneas que siguen hacen entrar en escena a los guardias y con su actuación, la figura de aquella mujer, se vuelve más agria y grotesca: ¡No me toque! rugió la vieja, con un tono tan feroz que el guardia retrocedió..." (I. 185).

Se logra, pues, una verdadera tensión dramática mantenida hasta el final, que es desconcertante.

El cuento se cierra con un rictus amargo de Dorotea que anticipa el desenlace: "Cuando el miedo de los cascos repicó y fue lentamente debilitándose, el surco de sus labios se ~~distendió~~ ~~brota~~ ~~de ellos~~ una sonrisa primitiva, ácida, como arrancada a bofetones. Cogiendo un mazo se aproximó al tonel, y dio con él un golpe en su armadura" pero "la superficie del aceite vibró un rato al influjo del golpe y fue quedando luego definitivamente quieta" (l. 186). El narrador convoca constantemente al lector a través de imágenes visuales que no hace sino reiterar la peculiar técnica utilizada por el escritor tan magistralmente.

Personajes de la marginalidad otra vez, hechos a golpes por una vida dura -es lo que se sugiere entre líneas-, primitivos, cuya relación es la eclosión de una violencia acumulada hasta la brutalidad de una destrucción despiadada. Una vez más se nos ha contado la historia de un nuevo atrapamiento, de otro fracaso. La marcada negatividad es su verdadera dimensión crítica y amarga.

#### CONCLUSIONES:

Cuentos de circunstancias comprende narraciones muy variadas que se orientan en distintas perspectivas con un trasfondo en todas ellas de inconformismo y de crítica, con una sola excepción de rebelión efectiva. La crítica es a veces directa, otras más velada, teñida de ironía y amargura o de evocación y añoranza triste. En todo caso, los personajes que desfilan ante nosotros no se sienten bien en su mundo, viven atrapados por una extraña violencia de la que no tienen conciencia y están tan solitarios que no hay posible salvación para ellos: sus cuentos son la historia de una frustración reiterada.

Ribeyro parece aplicar aquí su tesis de que el cuento es un "fragmento" y no un "resumen", el momento culminante, el impacto, el acontecimiento, la vida cogida en un sólo instante. Esta fluye a través de un hecho, un recuerdo, un rasgo de miseria y, a veces, la realidad adquiere el embrujo del misterio. Son una constante el patetismo, la sugerencia y la intensidad.

Ribeyro juega a veces con el encantamiento para mostrar la realidad, utilizando recursos simbolistas sin perder su fuerza de escritor neorrealista. Es un tejedor de historias, manejador de un juego de tensiones y distensiones. Matiza la visión sórdida con la ironía y la burla y, más exitosamente, con la evocación poética de los hechos vinculados a la infancia. Los seres que inventa los hace aparecer humillados en su ineptitud y en su miseria, no tienen nada claro sobre sí mismos y sobre su mundo y se esconden frecuentemente en sus desvarios y sueños. Todos están como poseídos por un extraño miedo y se resisten a ver las cosas como son, a asumirlas, prefiriendo cobijarse en un mundo de ficción y

mentira, para verse al final brutalmente desenmascarados y atrapados.

El libro no se caracteriza, como los Gallinazos sin plumas, por la unidad de los motivos ni de las técnicas ni del estilo. En él encontramos temas variados como relatos de frustración y perversidad infantiles, relatos de los vicios de la política y del absurdo de las cosas, narraciones imaginarias, realistas, evocativas, etc.; en algunos cuentos consigue un equilibrio entre una anécdota que tiene raíces en un ambiente local y un significado universal; se presenta la alienación, la ausencia de una ética valorativa, la indiferencia y la hipocresía. La unidad que existe, sin embargo, está en el dominio de la imaginación, atributo que Ribeyro aprovecha para crear, mediante un exitoso manejo de la técnica narrativa, unas interpretaciones específicas de las experiencias del hombre común.

Técnicamente hay un creciente empleo de la narración de primera persona o narrador extradiegético-autodiegético, cuyo efecto principal es el de dar la ilusión de realidad y veracidad de las narraciones. Con la primera persona se crea un ambiente necesario para trazar el desarrollo o cambio de las reacciones de un personaje frente a nuevas experiencias. Relatos también en tercera persona y narrador extradiegético-heterodiegético y relatos dramáticos. Pareciera que Ribeyro se ha dedicado en este libro a experimentar tanto el poder de captación del mundo en su literatura como las posibilidades artísticas de los distintos procedimientos de la narrativa contemporánea y tradicional, es decir, muestra sus variadas modalidades de creador en el cuento. El conjunto permite acercarnos a la manera, el estilo, a los personajes y a los temas que mejor y más seriamente lo descubren a Ribeyro. Se amplía el enfoque universalista que el autor ya había dado a su primer libro; podemos observarlo en la diferente temática que emplea: el doble, coincidencias inexplicables, vetas fantásticas o desrealizadoras, transmutación de espacio y tiempo, etc. Muchos cuentos trascienden el ambiente regional peruano, alcanzando un valor expresivo del hombre contemporáneo cuyo proceso de razonamiento y sentimientos nos son fácilmente reconocibles.

65

**LAS BOTELLAS Y LOS HOMBRES**

**(1964)**

### “LAS BOTELLAS Y LOS HOMBRES” (1958)

El cuento da título a la colección. Reúne dos figuras humanas bastante patéticas -el hijo socialmente desclasado, el padre borracho y vulgar- para mostrar como la primera, entre los humos del alcohol y la violencia, reencuentra las raíces que lo atan a la segunda, a su origen pobre, a sus gruesas diversiones.

El narrador es extradiegético-heterodiegético. Asume la forma de la tercera persona y, dicha instancia narrativa, se combina con el discurso directo y directo libre. Impone su perspectiva crítica que se manifiesta a través del realismo. Sobre esos seres que hace desfilar ante nosotros, al igual que sobre las estructuras socioeconómicas que los frustra, hace descargar su intención irónico-crítica o de risa amarga, con un cierto distanciamiento que le da objetividad.

Está estructurado en tres partes fundamentalmente: 1) Presentación o inicio de la ilusión; 2) desarrollo o inlarse de dicha ilusión y, 3) desenlace o ilusión que se destroza. El juego espacio temporal se corresponde con dicha estructura: tres contextos escénicos y tres tiempos simultáneamente en el desarrollo de la acción.

1.- Primer contexto escénico: Club de Tenis -donde trabaja el hijo- Se da el encuentro de ambos en una relación que percibimos como distante y rígida. Tras las motivaciones aparentes del acercamiento, hay otras de carácter psicológico más profundas, experimentadas contradictoriamente y que no se atreven a confesar. Ribeyro perfila a los personajes a través de sus reacciones inmediatas. En Luciano, por ejemplo, sorpresa de que su padre está allí después de tantos años de abandono, desconcierto (“... sintió que las piernas se le doblaban”) (l. 191), miedo -por eso entra en el bar a tomar una cerveza, mientras hace tiempo - (“Luego de echarse el primer sorbo, sobre esa boca quemada por la vergüenza, miró hacia el alambrado...”), decisión (“...avanzó resueltamente”). Por su parte, el padre seguía afuera, parado en la puerta y “lanzando de vez en cuando una mirada tímida al interior del club”, esperando (“A veces observaba sus manos con esa atención ingenua que prestan a las cosas más insignificantes las personas que esperan”); ante el hijo, “quedó rígido, mirándolo con estupefacción”. El diálogo entre ambos los sitúa en plena acción, dentro de este primer contexto escénico, cercanos por la proximidad pero enormemente distantes. (“...cercanas las cabezas pero irremediablemente alejados por los años de ausencia”). Son dos desconocidos que se recuerdan.

La actitud utilitarista del viejo -necesita dinero y viene a pedirselo al hijo, sólo un pretexto- contras-

ta con el proceso sufrido por Luciano que empieza a crearse una ilusión de padre, aquel que ~~"debe"~~ ser" y que como no es lo inventa. El narrador nos asoma progresivamente a su mundo interior -narrador casi omnisciente que impone su perspectiva- ("Sus ojos no abandonaban esos rasgos que conociera de niño y que ahora le regresaban completamente usados y refractados por el tiempo") ("...pensó que podría acercarse a la cantina, que podría crearse una situación embarazosa; "...comenzó a sentirse incómodo. El empleado de la cantina a la vista de ese extraño visitante... Hombres de esa catadura sólo entraban al club por la puerta falsa..."). Ante la insistencia del padre -"Me voy"- él duda, experimenta una violenta lucha entre su vergüenza y su esfuerzo de reconocimiento y aceptación de aquel ("Bebe tranquilo -dijo- A mi nadie me apura"). Observa detenidamente la imagen vulgar de su padre, afectado por las reacciones de los demás: "...se secó la boca con la mano, repitiendo ese gesto que se ve en las pulperías, entre los bebedores de barrio"; "Sus codos raídos, la basta deshilachada del pantalón, adquirieron en ese momento a sus ojos una significación moral: se daba cuenta que en Lima no se podía ser pobre, que la pobreza era aquí una espantosa mancha, la prueba plena de una mala reputación" (I. 196). Llega el aturdimiento de su propia confusión, se da cuenta y finge ridículamente, como muchos personajes tipo de Ribeyro, que intentan fundar su realidad en la magia de la palabra y que acabarán colgados de esta: "Luciano se dio cuenta que comenzaban a sudarle las manos" (I. 196). Se desembaraza momentáneamente de él y quedan por saldar cuentas entre ellos: un hijo que se enfrenta desde su adultez a un padre contra el cual abriga resquemores profundos y, un padre que se proyecta en la aparente situación de prestigio social de aquel, otra forma de aparentar común a la marginalidad. Estamos de lleno ante las reacciones del mundo oscuro de la alienación, como forma típicamente conductual e incluso cultural de reaccionar.

El cuento trata, pues, sobre la marginación disimulada por la aparente "integración" social de Luciano, a quien descubrimos en esta primera parte, jugando tenis en uno de esos clubs de tenis de "la cremita" -como dice el padre- Se ha hecho "socio por medios y servicios algo dudosos, y queda "integrado" a la sociedad a la que quiere pertenecer, símbolo de una realidad más global y concreta. Pero su integración carece de la justificación histórica. Es pues, un socio "efectivo" del club, pero nunca de rigor, de clase: la repentina aparición de su padre viejo, descuidado, sin afeitarse y bebedor, hace peligrar incluso lo efectivo-pragmático de su pertenencia al club. Es, en realidad, un socio marginal, cuya posición peligra y se ve constantemente amenazada.

2.- Segundo contexto escénico: Con una intencionalidad evidentemente significativa, Ribeyro lleva

ahora a los dos protagonistas a otro terreno: de las instalaciones elegantes del club a las pulperías, al "Jardín Santa Rosa". En ese ambiente, Luciano es considerado mestizo con aspecto de "dandy", es decir tampoco pertenece ya a a este sector de la realidad a pesar de ser oriundo de él. Lo primero que pone de manifiesto el narrador, al describirnos a Luciano entrando allí, es la rabia acumulada y disimulada de éste. Lo logra a través del contraste entre su porte externo y el bajo fondo de su realidad concreta, que es, potencialmente, una venganza: "...como si se propusiera demostrarle... que su ausencia no había tenido ninguna importancia, que había sido -por el contrario- una de las razones de su prosperidad" (l. 196) y, por otro, constata internamente que no es así: "...nadie sabía mejor que Luciano qué cantidad de humillaciones había sufrido su madre para permitirle terminar en el colegio..." (l. 196) y, por lo tanto, reivindica a la madre. Hay posiciones asumidas, quizá inconscientemente, que desencadenarán el enfrentamiento final. No será sólo el hecho diminuto y demasiado manido, en todo caso, ineficaz para justificar el destino que se decide -las injurias a la madre- sino más bien las resonancias psicológicas que despierta y que hace estallar en un momento todo el odio y agresividad acumulada y perfectamente disimulada a través de una apariencia de búsqueda ilusoria de un padre inequívocamente soñado en un instante y que durará poco, tanto como la ilusión de un momento. La perspectiva irónica del climax que se va creando desenmascara la realidad y pone de relieve para el lector todo lo que de representación ficcional, de juego consentido, en el aturdimiento de sentimientos contradictorios en Luciano, hay aquí: "Al acudir a esa cita, su intención primera había sido acosarlo a preguntas, irlo acorralando hasta llegar a esa época de abandono en la cual todos los reproches eran posibles. Pero la presencia de los empleados y esa primera copa de pisco lo había disuadido. Comenzaba a olvidarse de su ropa, de sus rencores, y a penetrar en ese mundo ficticio que crean los hombres cuando se sientan alrededor de una botella abierta" (l. 196). Todos estaban pendientes de la representación de aquel viejo "payaso" que, ante su asombro, fundaba un mundo sobre la magia de la palabra, rito al que parecían estar acostumbrados. Luciano consciente y ausente, "permanecía silencioso" y cuando su padre le "pedía confirmar un embuste, repetía maquinalmente: "Es verdad". Abandonado a su sueño, contradictoriamente solo y pensativo evoca vivencias de su niñez que le embriagan y le fuerzan a entrar mucho más decididamente en el embrujo de ese tiempo artificial, en que el juego es el símbolo de otro juego existencial: "Luciano... Había experimentado la necesidad de estar a su lado, de hacer ostensible su vinculación con ese hombre que dominaba un jardín de recreo..."; "...no se cansaba de observarlo, creía descubrir en él una elegancia escondida que una vi-



da miserable había recubierto de gestos vulgares sin llegar por completo a destruir..."; "Su desbordante euforia contagió a Luciano..."; "Ambos abandonaron el Jardín Santa Rosa abrazados, cantando..." (I. 196 - 197).

3.- Tercer contexto escénico: "Once Amigos Bolognesi". En todo lo que queda del cuento, Luciano, se muestra como un ser desclasado, astillado, entre dos aguas - de dos realidades y de ninguna. Luciano -cuyo único puente para una integración verdadera a un ambiente, el suyo que ha dejado atrás, es su padre- o pasa el puente y se integra en un extracto social tipo "Jardín de Santa Rosa" (de allí procede), o quema el puente tras de sí. En cualquier caso, debe deshacerse de su padre. No es una decisión consciente de Luciano lo que lo lleva a optar por lo segundo, sino, más bien, las circunstancias y el azar (No hay participación responsable en la confirmación del destino). Se pelea con su "viejo" y lo vence, con lo cual se libera tanto de la ilusión de "como debería ser" un padre efectivo, como del padre real que le amenaza con amarrarle a su destino. Al final Luciano se dirige pensativo hacia la "Victoria" a vivir su alienación de socio "efectivo" en el Club de Tenis. Permanecerá marginado con respecto a ese ambiente, por no ser socio de clase, y quedará también marginado de su propio ambiente, puesto que no se reconoce en él ni le aceptan como igual. Vive, pues, la situación de un arrivista que se siente profundamente frustrado a pesar de que comparte ciertos beneficios de la nueva situación de integración. Es un ser astillado y contradictorio.

Pero volvamos atrás. En otra parte continúa el ritmo creciente de aquel juego consentido, ambos afectados además por el alcohol, al igual que todos los noctámbulos a esas horas de la noche y que de esa manera ahuyentan su soledad y angustia. La introducción del padre por Luciano en el círculo es a la vez solemne y ridícula. Produce apenas un asomo de indiferencia en los otros, mientras en ellos la ilusión se infla y, poco a poco, este extraño hombre logra contagiar y atraer su atención, mientras, Luciano, en actitud de espectador "asistía mudo a esta escena": "Sus ojos animados, viajaban por los rostros de sus amigos, la atención que en ellos leía, el regocijo, la sorpresa, eran los signos de la existencia paterna: en ellos terminaba su orfandad" (I. 198). La realidad se transforma momentáneamente: "Ese hombre... que había durante tantos años odiado y olvidado, adquiría ahora tan opulenta realidad, que él se consideraba como una pobre excrecencia suya, como una dádiva de su naturaleza" (I. 199). La impresión ilusional le lleva a un abandono de sus intenciones iniciales de recriminación, sustituyéndolas por otras de signo contrario y violentamente ridículas: sorpresivamente y con arrebató incontenible besa a su padre en la boca, ante la expectación y las risas de los allí presentes. Inmediatamente Luciano queda desconcertado y aturdido como si se preguntara ¿qué le está pasan-

do?. A partir de ese momento el tema de la mujer le hace evocar a su madre con tristeza e, inmediatamente, aterriza de su ilusión. Las injurias de su padre hacia ella -a modo de auto-justificación de aquel- hace aflorar de nuevo todo el fondo oscuro de las vivencias acumuladas de Luciano: odio, rabia contenida, deseo de venganza: "Luciano apretó la copa deseando que reventara entre sus dedos" (l. 200). El momento de la confrontación ha llegado: "El viejo estaba inmóvil. Ambos se miraban a los ojos como si estuvieran prontos a lanzar un grito. Aún tuvo tiempo de pensar Luciano: "Parece que me miro en un espejo" (l. 201). Y, a través de la violencia, reencuentra las raíces que lo atan a su origen pobre, a un pasado que inútilmente ha querido negar: "Luego volvió a inclinarse para mirar por última vez esa mandíbula recia, esa ilusión de padre que jamás volvería a repetirse" (l. 201), ilusión que se destroza y deja paso a una realidad aún más oscura.

Un aspecto de interés en este cuento es el uso, más agudo que nunca, de la lengua popular, de la jerga criolla ("hay que venir muy palé, con pantalón tubo"; "pásame la dolorosa", etc) para acentuar los perfiles de un ambiente pintoresco y zafio.

#### **"LOS MORIBUNDOS" (1961)**

Es un relato de evocación, construido en una perspectiva crítica que se manifiesta a través del realismo en el plano de la creación literaria. Valioso por la elección precisa de experiencias rescatables del discurso monótono de la existencia y por la resonancia moral y poética que cobra en la perspectiva creadora.

El narrador es extradiegético - homodiegético. El mismo participa dentro del relato como testigo endógeno de los acontecimientos narrados. Valiéndose de la distancia narrativa para ampliar la experiencia del cuento, se comunican pocas interpretaciones de un narrador maduro. La focalización es interna fija. Empleando la forma de la primera persona, se nos cuenta un episodio de la guerra de 1940 entre Perú y Ecuador: la historia de unos niños que ven como se deja morir a un soldado peruano, de quien sólo se atreve a compadecerse otro ecuatoriano, también herido, mientras afuera resueñan los gritos de victoria.

Las técnicas narrativas -perspectiva, focalización, etc- producen un cuadro objetivo de la guerra sin parcialización político-social a favor de un país o del otro. El enfoque es especialmente el de los desventajados de ambos lados -los marginados existenciales de la guerra-. En este caso, dos soldados heridos, uno peruano y otro ecuatoriano, -de origen indígena-, revelan su estado social que los coloca en

una posición de víctimas de los poderes políticos y económicos.

Desde la primera aproximación al hecho de la guerra, de este yo niño que narra inocentemente los resultados de ésta, cuando su pueblo norteño se convierte, de pronto, en un refugio para los heridos de un país y del otro, se pone de relieve que, lo que menos importa, es la procedencia de dichos heridos, sino el como de ambos lados eran víctimas de la brutalidad y del absurdo de una guerra: "...Me llamaba la atención la risa de los muertos, una risa que yo encontraba, no sé por qué, un poco provocadora, como la risa de aquellas personas que lo hacen sin ganas, solamente por fastidiarnos la paciencia..." (I. 206). La abundancia de la desgracia, llega a despojar a ésta de todo patetismo: "Ya no parecían hombres los muertos en camionadas. Parecían cucarachas o pescados" (I. 206).

La narración avanza a base del contraste violento de dos realidades: la de quienes "hacen la guerra" movidos por oscuros intereses -es lo que se lee entre líneas- y la de quienes la padecen, uno verdaderamente dramático y, el otro, de histeria superficial. Contiene una conmovedora y austera protesta contra la injusticia de la guerra, de toda guerra. La introducción de los heridos en la casa, permite agudizar la desproporción de tan absurdo conflicto. Es como un corte sectorial de una realidad mayor que se nos va a mostrar parcialmente en todos sus detalles y que es representativa de una generalidad.

Este Yo que narra muestra una conciencia progresiva. Normalmente la primera persona sirve bien para destacar un cambio en el protagonista mientras se enfrenta a nuevas situaciones y experiencias: "Al día siguiente me desperté muy temprano. La presencia de esos soldados me causaba cierta opresión, como si al fin la guerra hubiera metido sus zarpas en nuestra casa" (I. 208). A través de él sabemos del dolor de estos soldados heridos, marginados en un depósito de la casa, dejados allí como si fueran cosas: "Los habían tirado en dos colchonetas de paja y ambos, a pesar de la hora, estaban con los ojos abiertos, mirando fijamente las vigas del techo. Uno de ellos estaba color ceniza y sudaba y el otro tenía un brazo vendado fuera de la cama y las mejillas hundidas" (I. 208); también sabemos de su procedencia: "Parecían dos pastorcillos cajamarquinos o dos de esos arrieros que yo había visto caminando infatigables por las punas de Ancash" (I. 208). Al final y, a través de las reacciones de su padre, se desenmascara la hipocresía de su medio y se da cuenta de la gran ironía que esconde aquella realidad de la que acaba de ser testigo.

Terminada la guerra, anticipa el contraste final la euforia oficial y de irresponsabilidad de las autoridades que actúan con una cruel hipocresía frente a las víctimas: Hubo una parada en la ciudad y a los escolares nos obligaron a desfilar con una banderita peruana en la mano. Por la noche se realizó

una ceremonia en la Municipalidad... y mientras tanto los heridos, olvidados ya, se seguían muriendo..."; "...esos heridos no figuraban en ninguna planilla y las autoridades querían desentenderse de ellos" (l. 210). La irracionalidad e inhumanidad no logra ser disimulada y queda puesta de relieve en las anotaciones siguientes: "En medio del regocijo del armisticio, los moribundos eran como los parientes pobres, como los defectos físicos, lo que conviene esconder y olvidar para que nadie ponga en duda la belleza de la vida" (l. 210). Nótese toda la carga irónica y de dura crítica que contienen. Evidentemente es una perspectiva de lectura histórica desde abajo, contraria a la que se suele hacer siempre. Dicha estructura hecha de contrastes se vuelve a reiterar otra vez en lo que sigue. El cuento termina con una comida de "fraternidad" que ofrece el padre del chico que progresivamente se distancia y hace más directa y dura su crítica, en la misma medida en que su conciencia se agranda, para el comandante de la zona y un ecuatoriano que es dueño del "Chimborazo", el mejor restorán bar del pueblo. La comida es interrumpida por unos gritos que salen del depósito, donde el soldado peruano agoniza- y sin embargo fue Perú quien ganó- y paralelamente, se oyen los gritos de alborozo de la gente que en el comedor celebran el fin de la guerra. Dos escenarios sugerentes: el depósito, donde están las verdaderas víctimas de la guerra y, el comedor donde peruanos y ecuatorianos festejan el término de un conflicto del cual ellos sólo han sido observadores. Contrastan también los distintos niveles sociales de ambos mundos. Se da una solidaridad de destino, cultura y raza entre los dos soldados heridos, aún siendo enemigos en esa situación que ellos no crearon: se identifican como indios de la sierra y ambos son quechuhablantes. Mientras, la falsa e hipócrita presión social son los enlaces entre la gente más acomodada. Más profundamente, lo que se contrasta son dos actitudes contrarias ante la guerra: la gloria y exaltación de la medalla que lleva el comandante, por un lado, y la terrible realidad del soldado que muere por otro. Desde una perspectiva ética, hay todavía una ironía adicional: el paralelismo que existe entre la comunidad de lengua que une a los dos heridos -comunidad cultural global incluso- y la comunidad de intereses económicos y de "gente decente" que une al propietario ecuatoriano del Chimborazo y el oficial peruano que participa en la guerra contra Ecuador. Como otras veces, la marginalidad es portadora de una ética de la que carece la "normalidad".

Queda un futuro abierto para el narrador protagonista que toma conciencia progresivamente y de una manera definitiva al observar a su padre en su reacción ante los acontecimientos y en su respuesta y gesto final a su regreso a la mesa; interrogado por su esposa, responde que no pasa nada, mientras fija la vista en la medalla en el pecho del militar. Se sugiere que el padre se da cuenta también de dicha hipocresía de su clase social, en base a lo que acaba de experimentar en el depósito al ver morir

al indio peruano. En la perspectiva del narrador, no interesa una guerra con el Ecuador ganada o perdida sino, más bien, el hecho de que los marginados entre sí tienen mucho más en común -simbolizado en su cultura y su destino- que los socialmente "integrados", sean peruanos o ecuatorianos. El protagonista es un observador testigo de la progresiva tendencia dentro del cuento de efectuar una trascendencia de lo regional que motiva la experiencia básica.

#### "LA PIEL DE UN INDIO NO CUESTA CARO" (1961)

El cuento está escrito en clave de dura crítica social, de denuncia violenta, manifestada a partir de un realismo agrio y directo y lograda por medio de un narrador extradiagógico-heterodiagógico que mantiene la suficiente distancia como para colaborar a la objetividad final.

Ribeyro se atreve ahora con una clase social más alta -sin duda para completar una misma visión de los vencidos-. Ingresa a otro ambiente: el de un joven arquitecto, Miguel, que tiene una casa de campo y se mueve en el ámbito de una clase media emergente, ansiosa de poder, fría en sus cálculos y ostentosa: "De todos modos -añadió el presidente hay que alternar un poco con los demás socios.. no se podrán quejar del elemento que he reunido en torno mío. Toda gente chic, de posición, de influencia. Tú que eres un joven arquitecto..." (I. 218). Dicho ambiente, está simbolizado en su mujer (acertada contrafigura, producto del lujo de la estructura y que a su vez lo sustenta), el "papá" poderoso de ella -su tío y presidente del club- y el Contry Club al que todos, incluso Miguel, pertenecen.

Un pequeño sirviente serrano muere electrocutado en los terrenos del club a causa de una deficiente instalación eléctrica. Miguel lo sabe. Durante unas horas se deja guiar por la sensibilidad humana y la generosidad que esa muerte injusta despierta en él. Se rebela contra su ambiente al ser consciente de la brutalidad inescrupulosa del grupo social al que pertenece, y que es el causante de la muerte de Panchito, el muchacho indio. Por momentos experimenta la dureza de esa lucha: "El alambre le había quemado la ropa y se había incrustado en la piel. En vano trató Miguel de arrancarlo. En vano miró también a su alrededor, buscando ayuda. En ese momento, al lado de ese cuerpo inerte, supo lo que era la soledad" (I. 221). Se rebela por medio de su insistencia en que se deslinden responsabilidades. Pero al final, la influencia de sus amigos y la frívola indiferencia de su mujer le hacen experimentar presiones de todo tipo -familiares, profesionales, legalistas, sociales, etc.- por fin se doblega y acaba compartiendo la inescrupulosidad de los demás personajes símbolo del cuento. Miguel ejemplifica una actitud rebelde que carece de la grandeza imprescindible para no frustrarse. Se resigna alienado de sí mis-

mo por la conformidad, de la mano de la hipocresía, atrapado por las demandas del medio: (Miguel cogió el cheque con la punta de los dedos y cuando lo iba a rasgar, se contuvo. Dora lo miraba. Miguel guardó el cheque en el bolsillo y dándole la espalda a su mujer quedó mirando el valle de Yangas. Del accidente no quedaba ni un solo rastro ni un alambre fuera de lugar, ni siquiera el eco de un grito" (I. 226). El protagonista se revela por fin en toda su pobreza humana. Más allá de las diferencias sociales y económicas, parece postularse un denominador común para los hombres: la miseria moral, de la obra de J.R. Ribeyro se hace eco también de múltiples maneras. El mundo de los jefes, de los triunfadores -del que su obra apenas si acusa el peso-, de la opresión, parecen empezar a encontrar su relación con el que está en su reverso. La ubicación social y las presiones del medio son definitivamente más fuertes que la sensibilidad humana del protagonista; ésta no tiene sustento real a no ser que se automargine también él, lo que en ningún momento hará. Muestra así al hombre que se rebela contra una situación dada de injusticia pero que es vencido por el peso de la estructura: Pancho es un pobre indio que no cuenta nada porque pertenece a una clase social que no tiene el más mínimo reconocimiento. Nadie pedirá cuentas por él, pues, es ya costumbre que el poder y el dinero son capaces de acallar todo reclamo de justicia.

Con este cuento, el libro penetra más decididamente en el terreno de la crítica social, mediante un acertado contraste entre la clase media emergente, ansiosa de poder, fría en sus cálculos y ostentosa y el desamparo e injusta muerte de un chiquillo indio, que es víctima de la irresponsabilidad de aquellos y que los hace a todos cómplices. Es interesante la resonancia moral y poética en la perspectiva creadora.

#### **"POR LAS AZOTEAS" (1958)**

Una vez más, la perspectiva de este cuento es de evocación, como todos los que se refieren a recuerdos de la infancia -no importa para efectos de análisis si reales o imaginarios-. El narrador extradiégetico - autodiégetico, asume la forma de la primera persona y él mismo es el protagonista del relato. Hay un "Yo" adulto que se calla y permite hablar a otro "Yo" distante ya en el tiempo, haciendo posible una narración fluida de una experiencia original. Es como recuperar el tiempo perdido de la niñez haciéndolo presente con toda su fuerza de sugestión y de poesía. A su vez, la forma de la primera persona nos asoma a esa progresiva transformación del protagonista y, gracias a ella, podemos apreciar el proceso de maduración, de la toma de conciencia final, sobre todo.

A través de la focalización interna fija, este "Yo" impone su perspectiva desde una actitud nostálgica que genera un tono de fuerte sugestión ya desde las primeras líneas: "A los diez años yo era el monarca de las azoteas y gobernaba pacíficamente mi reino de objetos destruidos" (I. 230).

Escrito en un estilo lírico, nos recuerda a "Los Eucaliptos" -bella evocación de los años dorados de la niñez en una Lima idílica y apacible- Aquí es un niño autocoronado como amo de las típicas azoteas limeñas que, en sus expediciones y conquistas, encuentra a un fantasmagórico personaje, una especie de filósofo bondadoso, de vagabundo sabio que enriquece su imaginación y le brinda la experiencia de la muerte.

El cuento está estructurado en base a la contraposición de espacios que son configuradores de dos mundos diferentes: los techos y los bajos, como ámbito de la marginalidad, el primero, y de la "normalidad" el segundo. Después de esta primera ubicación espacial diferenciada, que sitúa la acción dentro de la marginalidad, es el tiempo -la estación del verano- el que va a marcar el ritmo de la narración en tres momentos fundamentales: comienzo de la estación, mediados y término de la misma.

El espacio en donde el protagonista actúa y que, a través de la imaginación, convierte en un mundo fascinante, es el de los techos o azoteas, su "reino de objetos destruidos". Allí eran enviados por las personas mayores "las cosas que no servían para nada... a medio camino entre el uso póstumo y el olvido". El primer marginado, pues, es un niño que carece de su propio espacio, porque le es negado por otros, y crea, a través de la imaginación, su reino de fantasía y sueño entre todos aquellos trastos, ejerciendo la libertad y espontaneidad que se le impedía en los bajos.- primera sugerencia de una opresión del niño por parte de los adultos:- "Podía ahora pintar los bigotes del retrato del abuelo, calzar las viejas botas paternas y blandir como una jabalina la escoba que perdió su paja" (I. 229). En ese reino de su invención él realiza su gesta de glorioso y, por qué no, gracioso héroe. Sus dominios crecen en la misma proporción que se infla su ilusión y ésta es la tierra en la que se afianza soberanamente: "Mi reino, al principio, se limitaba al techo de mi casa pero poco a poco, gracias a valerosas conquistas, fui extendiendo sus fronteras por las azoteas vecinas. De estas largas campañas, que no iban sin peligros -pues había que salvar vallas o saltar corredores abismales -regresaba siempre enriquecido con algún objeto que se añadía a mi tesoro o con algún rasguño que acrecentaba mi heroísmo" (I. 229). El obstáculo encontrado -una alta empalizada de tablas- es un elemento de intriga interesante y, a partir de este momento, la coordenada temporal juega un rol decisivo en la narración y su ritmo: "A comienzos del verano decidí lanzarme al asalto de la tierra desconocida" (I. 229)

I.- Comienzo de la estación.- El objetivo es el asalto de la tierra desconocida de su mundo de fic-

ción, para lo cual hay que vencer el obstáculo -elemento que crea la tensión-. En las expediciones le auxilia un "velador desquiciado" y un "perchero vetusto", con ellos, con las ruinas, construye una torre y alcanza a ver al otro lado.

En la primera expedición realiza un descubrimiento del que se mantendrá la incognita hasta el final y que colabora a la dinámica del texto y la hilación del argumento: "...divisé a un hombre sentado en una perezosa. El hombre parecía dormir.. su rostro mostraba una barba descuidada, crecida casi por distracción, como la barba de los naufragos" (I. 230). Una primera asociación provoca una sugerencia intensa, que alude de otra manera y en otro sentido, a ese espacio de ilusión del protagonista: es el lugar a donde se enviaban las "cosas que no servían para nada" y, la barba de éste hombre es "como la de un naufragos", presagia y anticipa su final.

A continuación, la retirada, pequeño compás de espera que crea una expectativa frustrada ("Durante los días siguientes pasé el tiempo en mi azotea, fortificando sus defensas... preparándome para lo que yo imaginaba que sería una guerra sangrienta. Me veía ya invadido por el hombre barbudo; saqueo, expulsado al atroz mundo de los bajos, donde todo era obediencia, manteles blancos, tras escrutadoras y despiadadas cortinas... Pero en vano pasé las horas atrincherado, vigilando la lenta marcha de los gatos o, de vez en cuando, el derrumbe de alguna cometa de papel") (I. 230). A medida que ese mundo se construye ilusionalmente, también se inventa a sí mismo y sus azañas, deviene en un personaje héroe. Por contraposición se da el mundo de abajo, el de la realidad, temida amenaza por parte del protagonista, del cual huye. En el fondo tiene miedo a que la ilusión se rompa. Sigue la tensión del desafío de su sueño o alucinación proyectada hacia afuera: "...decidi efectuar una salida para cerciorarme con que clase de enemigo tenía que vérmelas, si se trataba realmente de un usurpador o de algún fugitivo que pedía tan sólo derecho de asilo" (I. 230).

Con unos cuantos trazos el protagonista, a través de lo que observa, vuelve a dar cuenta de este personaje misterioso -el hombre de la perezosa, contemplando sus largas manos transparentes o lanzando de cuando en cuando una mirada hacia el cielo para seguir el paso de las nubes viajeras" (I. 230).

Hay un cambio de sentido en el acercamiento de ambos. La sospecha que creaba la tensión se rompe y, en un clima de distensión, se establece la solidaridad de su pertenencia al mundo de la marginalidad. Secundándolo el hombre de la perezosa enriquece su imaginación, colabora a que se agrande su sueño de estar habitando su propio reino y de tener poder y libertad en sus dominios, los de su ilusión. Impone las reglas de juego el protagonista, mientras el otro -el hombre "marcado"- acepta entrar a



jugar su mismo sueño, consciente de su inconsistencia. Mantiene la incognita sobre si mismo por razones que sólo al final se ventilan pero que ya se sugieren -es tuberculoso, está "marcado" y espera en soledad y arrinconado, como un ser marginal por definición, que se cumpla la amenaza de muerte que se cierne sobre él. Por más que él quisiera salir de su condición marginal, no puede, simplemente porque está enfermo y porque la sociedad no lo acepta. Al final muere. Dicha amenaza aparece sugerida ya desde las primeras líneas -él también como los objetos destartados, habitante de las azoteas- "a medio camino entre el uso póstumo y el olvido", y a través de símbolos como el sol: "ojo irritado", "ojo del infierno". La crisis avanza y llega a su clímax a mediados del verano, cuando ya el calor era inaguantable.

Poco a poco y a través, fundamentalmente, de lo que dice, el misterio del hombre de la perezosa se va desvelando para el lector, no así para el pequeño personaje protagonista que, a pesar de su intriga e indagación, sigue desconcertado por sus respuestas "disparatadas u oscuras", también intencionales, por supuesto; hay en él el propósito de esconder algo, quizá por miedo a su soledad y aislamiento que parece sugerirse a través de su reacción amarga ante la aparente distracción que interpreta como desinterés del niño, y que pone en evidencia su situación dolorosa, su amargura disimulada a través del mismo juego y paleada por la ingenuidad y belleza de la fantasía de un chiquillo.

El hombre de la perezosa, se convierte en narrador intradieguético, cuyo narratario es el narrador protagonista ¿Qué cuenta y para qué? La intencionalidad parece ser más la de facilitar al lector los elementos que le permitan configurar al personaje en analogía con el protagonista, y entenderlo en función de éste último, por la experiencia de la muerte que le proporciona y que ya está anticipada a través de múltiples sugerencias. ¿Qué dice de él y cómo? A través de citas de otros autores que encuentran resonancia en él y que, por lo tanto, están estrechamente relacionadas en su contenido con la carga de su experiencia vital, se nos revela a un pequeño intelectual filósofo, que esconde tras su misterio el verdadero drama que lo aflige: su lucha entre la vida y la muerte, la marginación de su enfermedad, la incomunicación y aislamiento a que le fuerzan. Es más proyección interior que decir directo y es garantizador del avance en el desarrollo de la acción.

La primera historia, según lo confiesa el mismo Ribeyro, está tomada de las "histories brisées" de Paul Valéry, y da cuenta de un acoso que sugiere dolor y angustia: "Había una vez un hombre que sabía algo. Por esta razón lo colocaron en un púlpito. Después lo metieron en una cárcel. Después lo internaron en un manicomio. Después lo encerraron en un hospital. Después lo pusieron en un altar. Después quisieron colgarlo de una horca. Cansado el hombre dijo que no sabía nada. Y sólo entonces

lo dejaron en paz" (l. 231). Repárese en la actitud pasiva de este hombre al que manejan a capricho y en, como cansado de tal situación, él mismo se automargina para que lo dejen en paz. La risa con que acaba esconde y pone de relieve una aguda ironía. Mediante la armonización de motivaciones y reacciones provocadas en el narratario intradieguético, se garantiza la trama del cuento. La segunda historia -"del famoso imitador de circo"-refuerza ese sentido de disconformidad con el destino que simplemente se aguanta: "Max se iba volviendo cada vez más triste y en el momento de morir llamó a sus amigos a su cabecera y les dijo: voy a revelarles un secreto. Nunca he querido imitar al avestruz, siempre he querido imitar al canario" (l. 232). Disconformidad con lo que los otros han querido hacer de él, en última instancia.

La referencia al sol y al verano tiene connotaciones de amenaza y, simbólicamente, presagian su muerte: "el verano es un dios que no me quiere" (l. 233) y más tarde, ante el último asalto del calor: "¡Todavía dura! -decía señalando el cielo- ¿No te parece una maldad? ...Canícula, palabra fea, palabra que recuerda a un arma, a un cuchillo" (l. 235 - 236). Una cita de Cieza de León refiriéndose al clima de la ciudad de Lima hace más denso el compás de espera de ese ritmo lento y cansado de la estación y, a su vez, motiva definitivamente el inflarse del sueño compartido: "Pero en Lima nunca llueve o cae tan pequeño rocío que apenas mata el polvo. ¿Por qué no inventamos algo para protegernos del sol" (l. 233). Hay una diferencia fundamental entre estos dos seres marginales respecto a la ilusión. En el caso del protagonista es asumida con toda seriedad sin una diferenciación clara entre realidad e ilusión, hay una confusión de planos. Para el hombre de la perezosa es sólo un juego disimulado que esconde el bajo fondo de una realidad hostil que no niega porque no puede, porque se le impone, y por ello deja entrever en todo momento en lo que dice- que más parece desahogo de su angustia que explicaciones a un niño-, deja entrever al lector su acallado sufrimiento, sobre todo, a través de referencias que no parecen venir mucho a cuento, o con llamadas de atención de contrastes bien marcados que ponen al descubierto el juego apariencial y la realidad que se rie por lo bajo. Más que esconder, logra apenas disimular. Evidencia el choque entre la ilusión y la realidad que anticipa la caída final del protagonista, cuando decae el verano y muere el hombre de la perezosa. Por momentos es "el rey de los gatos", en la medida en que participa del mundo inventado por el pequeño personaje, e inmediatamente, asoma la otra cara de la realidad, es sólo "un trasto". Una nueva cita de "Projets inédites" de Flaubert, reitera ese sentido de inminente desmoronamiento final: "Yo soy como ese hombre que después de diez años de muerto resucitó, y regresó a su casa envuelto en su mortaja. Al principio, sus familiares se asustaron y huyeron de él. Luego se hicieron los que no lo conocían. Lue-

go lo admitieron pero haciéndole ver que ya no tenía sitio en la mesa ni lecho donde dormir. Luego lo expulsaron al jardín, después al camino, después al otro lado de la ciudad. pero como el hombre siempre tendía a regresar, todos se pusieron de acuerdo y lo asesinaron" (I. 234). Sin duda ninguna es una alusión clara a su marginación y soledad, la cual le resulta imposible seguir viviendo y asume pasivamente, rebelándose en solitario. Esta caída ha sido preparada previamente, y por eso resulta más efectiva, a través de su participación con el protagonista en un desborde imaginativo: para cubrirse del sol de la amenaza del tiempo, también simbólico- inventan primero una sombrilla que tenga un gran mástil, "tan grande como el de la carpa de un circo" e, inmediatamente se asoma la realidad: "Ellos creían haber cambiado de destino, cuando sólo se habían mudado de traje" (I. 233). Es el personaje que soporta la carga irónica del cuento es un contraste efectivo con el mundo de ingenuidad y poesía del niño. La participación en el sueño de este último es abarcador de la totalidad de la realidad hasta trastocar el orden establecido. Su inconformismo, de algún modo, le hace capaz de comprender y compartir ese juego con la realidad en el afán de controlarla: "El me escuchaba con atención, me interrumpía sólo para darme crédito y alentaba con pasión todas mis fantasías. La sombrilla había dejado de preocuparnos y ahora ideábamos unos zapatos para andar sobre el mar, unos patines para aligerar la fatiga de las tortugas" (I. 234).

2.- Mediada la estación.- Todos los signos connotan amenaza; derrumbamiento: "el calor se hizo insoportable... Por todo sitio se respiraba brutalidad y pereza..." (I. 234). Mientras que, al hombre de la perezosa "se le habían ahuecado las mejillas" y ahora "permanecía silencioso lanzando miradas coléricas al cielo". Es la desesperación de la impotencia frente al destino y ese no poder rebelarse: "¡El sol...! -repetía- Pasará él o pasará yo ¡Si pudiésemos derribarlo con una botella de corcho!" (I. 235). La referencia real de la edad -33 años- refuerza el tono de angustia creado y, por último, una cita de Chesterton, sugiere dentro de todo ese contexto la triste ironía de la absurdidad que le atormenta, de todo, de la vida: "Pero no decía un escritor famoso que las cosas pequeñas son las que más nos atormentan, como por ejemplo, los botones de la camisa" (I. 235).

3.- Final de la estación. Mediante la alusión que hace el hombre de la perezosa, la realidad concreta irrumpe violentamente en el mundo de ensoñación y fantasía del protagonista. La ilusión se rompe poco a poco a través de una progresiva desilusión o desinflarse de aquella: "Yo andaba oprimido por las azoteas, inspeccionando tanto espacio conquistando en vano, sabiendo que se iba a pique mi verano, mi nave de oro cargada de riquezas" (I. 235). El libro que aquel le regala es el símbolo o indicio a través del cual se identifica el hombre de la azotea como marginado -"está marcado" y la causa por la

que el pequeño personaje queda excluido, mediante una orden, de la participación de su reino, que en un momento se esfuma. La realidad concreta con su monotonía su rigidez y convencionalidad, su absurdidad se impone, atento todavía a los "rumores del techo" Tendrán que llegar las primeras lluvias de otoño, que marcan el término del verano y también otro final definitivo. La evocación todavía efectiva le lleva a los altos, burlando la vigilancia, para producirse inmediatamente el resquebrajamiento de la ilusión y de ese mundo de magia que descansaba sobre ella. No queda nada, con las vacaciones y el verano, se fue también la palpitación de la vida de su amigo ("la lluvia había llegado demasiado tarde" (I. 237).

La adjetivación precisa, el uso de un lenguaje poético y la desbordada imaginación, crean el encanto del mundo de ilusión y magia de la experiencia de un niño, que ante la muerte toma conciencia y se da cuenta definitivamente: *cac* en la realidad. El poder de la sugerencia mantiene la tensión de la narración, despierta el interés y la intriga en el lector, y es uno de los grandes aciertos técnicos del cuento.

#### **"DIRECCION EQUIVOCADA" (1957)**

La perspectiva es la de un narrador omnisciente, con focalización cero, que impone una dirección al relato, incluso por encima de la conciencia más o menos titubeante o confusa del protagonista. Situado en el primer nivel de la narración, queda fuera de la misma -narrador extradiegético-heterodiegético-. Desde fuera canaliza cuanto sucede dentro del cuento, gradúa la distancia. Con clarividencia, revela el ámbito objetivo en que están sumidos los personajes y, a través de la sugerencia, también las reconditeces de la personalidad del protagonista, con rasgos muy generales, los necesarios para lograr un nivel de sentido suficientemente consistente y revelador.

Como siempre, en los cuentos de Ribeyro, hay un primer diseño espacial o precisión contextual que define el medio ambiente del protagonista y facilita, evidentemente, los elementos de su relación con él. Lo hace una vez más valiéndose de técnicas contrastivas entre el centro y la periferia de la ciudad, dejando al lector la posibilidad de establecer, a través de la asociación, posibles consecuencias, que intensifican el tono general del cuento y colaboran a la experiencia de profunda frustración del protagonista, no confesada pero sobreentendida.

Ramón es un cobrador que al fin halla la casa que busca, pero no se atreve a cumplir su cometido, tras una dolorosa toma de conciencia que, a él mismo, le deja desconcertado y sin entenderse en sus

reacciones inmediatas, quizás no le interesa tampoco. La acción del protagonista está entretejida con espacios de reflexión, en los que el narrador asoma al lector al mundo íntimo de aquel, de sus vivencias y sensaciones, que tendrán mucho que ver con el final del cuento. Dicho final, a nuestro modo de ver, se prepara y no por ello deja de ser sorpresivo e imprevisto.

El protagonista es, no sólo un detector de deudores contumaces que cumplen las órdenes de su jefe, sino también alguien que al moverse de un lado para otro en la contradictoria ciudad de Lima -que bien podría ser cualquier gran ciudad- observa, piensa y siente. No parece estar conforme con el presente, ni con su realidad concreta y, a lo sumo, realiza su cometido con desgana, como forzado por unas circunstancias que sospechamos pero que no conocemos y que parece no poder cambiar. La frustración brota incluso ante el aspecto físico de las zonas y barrios. Mientras espera el autobús que le llevará a Lince, siente nostalgia y tristeza ante la mutación del centro de la ciudad, testigo de una demolición progresiva en que las viejas casas coloniales y republicanas se reemplazan por "edificios impersonales, iguales a los que había en cien ciudades del mundo. Lima la adorable Lima de adobe y madera, se iba convirtiendo en una especie de cuartel de cemento y madera, se iba convirtiendo en una especie de cuartel de cemento armado" (I. 241). El protagonista viaja ahora en dirección a la marginalidad, a una marginalidad cada vez mayor, pues, "también en los barrios pobres hay categorías". Al bajarse en Lince, se rebela internamente ante el espectáculo desolador que se le ofrece y experimenta una angustia y frustración creciente: "Ramón se sintió deprimido, como cada vez que recorría esos barrios populares sin historia, nacidos hace veinte años por el arte de una especulación, muertos luego de haber llenado algunos bolsillos ministeriales, pobremente enterrados entre la gran urbe y los lujosos balnearios del Sur" (I. 241).

Entre los habitantes de este mundo sórdido, encuentra, por puro azar, la clave para dar con su deudor. Al ir en su busca "tuvo la evidencia de estar hollando el suburbio de un suburbio" (I. 243). De hecho esa realidad parece afectarle profundamente y, el recuerdo de las recomendaciones del jefe que revelan el concepto de "justicia" oficial, chocan con los criterios que, lo que está sintiendo, despierta en él: "Ramón se dió cuenta que ese mundo estaba desierto, que no guardaba otra cosa que una duración dolorosa, una historia marcada por el terror" (I. 244). El cambio de actitud en el protagonista no se explicaría dentro del cuento sino por esta toma de conciencia que muy sutilmente aparece, disimulada por una presencia de mujer que le sorprende desprevenido y que es el pretexto para mantener la intriga, no la causa aludida indirectamente. Esta habrá que buscarla en el posible cuestionamiento que internamente hace de la "justicia" que tras la oficialidad esconde la injusticia. Por último, reac-

cional en contra de lo establecido, se pone intencionalmente al margen de los conceptos que rigen su propio mundo -en el que es detector de deudores contumaces- y casi simbólicamente cambia de identidad -"Soy vendedor de radios" (I. 244), le explica a la esposa del deudor y, finalmente, marca el expediente de López con el "cuento" "Dirección equivocada", reflexionando al mismo tiempo "que no procedía así por justicia, ni siquiera por esa virtud sospechosa que se llama caridad, sino simplemente porque aquella mujer era un poco bonita" (I. 244). La intencionalidad crítica se hace incluso más profunda, así como quien quiere y no quiere la cosa. Lo importante no es que la mujer sea bonita -después de todo lo es "sólo un poco"-, en realidad el protagonista no se acoge a valores conceptuales y por convencionalizados, gastados: le bastan los resortes de sensibilidad humana que esa mujer desencadena en él. Bajo la apariencia de un final banal, parece esconderse un cuestionamiento directo y radical de todo lo instituido que culmina el clima general de protesta del cuento. El protagonista se automargina; su respuesta en solitario sugiere su propio atrapamiento final. Aquí Ribeyro, parece asociar la marginalidad con la "justicia" que promueve la injusticia, para lo cual hay que leer el texto atentos a los diferentes planos de significación. Dicha marginalidad ¿no es, en última instancia, la consecuencia directa de una injusticia aplicada en favor de unos y en contra de otros?: "...barrios populares sin historia, nacidos por arte de alguna especulación muertos luego de haber llenado algunos bolsillos ministeriales..." (I. 242).

#### **"EL PROFESOR SUPLENTE" (1957)**

Hay dos planos narrativos superpuestos en los que la ilusión y la realidad juegan. El narrador extradiegético-heterodiegético -en una perspectiva de narrador omnisciente que asume la forma de la tercera persona- muestra saber más que el personaje, acusando las mutuas influencias de éste con su ambiente. Lo muestra en el instante en que se descubre a sí mismo, en el momento de su crisis. Vuelve a hacer desfilar los personajes de la clase media baja urbana, los "pobres diablos", sobre los cuales, al mismo tiempo que sobre la estructura socioeconómica, recae su intención irónico-crítica, al acercarnos, precisamente, al espectáculo ofrecido por los personajes desde una conciencia reflexiva. Lo logra mediante mecanismos de sorpresa y caricatura, a través de descripciones y comentarios y, sobre todo, del diálogo de los personajes que hace que se revelen al hablar. El protagonista, mientras actúa, va haciendo visible su conflicto, que acabará en una crisis global, a través de gestos, ademanes, reacciones físicas y síntomas emotivos.

El cuento se estructura en base al juego entre el plano de la realidad y el de la ilusión. El ~~primero~~ crea el ambiente general y, aunque no deja de estar presente en todo momento, se marca más al comienzo y al final, haciendo notar que, la crisis que se provoca después de un paréntesis ilusional, no es sino la configuración definitiva de una frustración anterior más profunda, que abarca la totalidad de la experiencia del protagonista. Señalaremos, pues, tres momentos de la narración:

a) Primer momento: a través de estas notas de sórdida trivialidad, “Hacia el atardecer, cuando Matías y su mujer sorbían un triste té y se quejaban de la miseria de la clase media, de la necesidad de tener que andar siempre con la camisa limpia, del precio de los transportes, de los aumentos de ley, en fin, de lo que hablan a la hora del crepúsculo los matrimonios pobres” (I. 247), se nos dice que el protagonista es un ser marginal social y que, precisamente por ello, se siente inseguro, desvalorizado, lo cual lo hace vulnerable a todo tipo de utilización que otros quieran hacer de él, en la medida que se corresponda la oferta con la proyección de sus frustraciones profundas, momento en que se crea la confusión del plano de la realidad y de la ilusión y que le hacen aparecer dramáticamente como manejado por hilos que alguien mueve. La oferta de su amigo de que le reemplace dando clases de historia durante su ausencia, no es más que una utilización manipulada: lo que menos le interesa es él como persona -aunque sea la materia de su argumento- sino, más bien, el solucionar el problema de su suplencia, realidad que se sugiere, con una gran carga irónica, en que no le deja espacio para decidir por sí mismo y pronunciarse, y ni siquiera se lo pide, se lo impone: “¡Vengo a darte una gran noticia! De ahora en adelante serás profesor” (I. 247). Le impone su necesidad con una actitud hábil, que no logra esconder su falsedad ante Matías, si por supuesto, para los lectores que lo están viendo desde la perspectiva del narrador. Es simplemente el juego con el que está en desventaja social y económica, que le crea momentáneamente una ilusión que el mismo se encarga de inflar desde la plataforma de sus frustraciones anteriores.

b) Segundo momento: Matías parece no creer en la posibilidad de ese sueño, pero lo acaricia y se abandona momentáneamente a él. Finge creerlo y actúa como si fuera cierto y posible. Dicho de otra manera, juega a esconder su frustración dolorosa, tomando impulso con un “gesto enérgico”, autoconvenciéndose a sí mismo, “Todo esto no me sorprende -dijo al fin-. Un hombre de mi calidad no podía quedar sepultado en el olvido”, (I. 348), y a través de la apariencia, logra un prestigio social que no tiene, cuyo símbolo -al igual que en “explicaciones a un cabo de servicio”- es la tarjeta: “No te olvides de poner la tarjeta en la puerta -recomendó Matías antes de partir-. Que se lea bien: “Matías Palomino, profesor de historia” (I. 248); “.... si no había podido optar el título de abogado,

había elegido la prosa y el corbata del notario: si no por ciencia, al menos por apariencia, quedaba siempre dentro de los límites de la profesión” (I. 248). Unas cuantas notas del narrador ponen otra vez en primer plano la realidad causal de su desgracia, no reconocida por él, y que anticipa el fracaso final, intensificando, por otro lado, la tensión ya creada: “... por su porte y sus lecturas, seguía perteneciendo al siglo XIX y su inteligencia, por donde se la mirara, era una inteligencia en desuso. Desde hacía doce años, cuando por dos veces consecutivas fue aplazado en el examen de bachillerato, no había vuelto a hojear un solo libro de estudios... El siempre achacó sus fracasos académicos a la malevolencia del jurado y a esa especie de amnesia repentina que lo asaltaba sin remisión cada vez que tenía que poner en evidencia sus conocimientos....” (I. 248).

Lo que está ahora en juego es un salto espacial. El Colegio a donde tiene que ir a dar clases es el símbolo de la otra realidad que contrasta con la suya. Se juega la eficacia de su sueño en confrontación dolorosa. Lo intenta pero no puede. Todos los signos del nuevo medio que se le ofrece como posibilidad, le presagian una continuidad en su fracaso, lo acentúan, lo agrandan: el edificio- “Pero cuando llegó ante la fachada del colegio, sin que en apariencia nada la provocara, una duda tremenda le asaltó...” (I. 249), -el portero- “... no le quitaba el ojo de encima. Esta mirada, viniendo de un hombre uniformado, despertó en su conciencia de pequeño contribuyente tenebrosas asociaciones y, sin poder evitarlo, prosiguió su marcha hasta la esquina opuesta” (I. 249)- y, progresivamente, a través de los efectos que produce el verse a sí mismo en un espejo, hay una toma de conciencia de sí que le persigue: “.... detrás de las vidrieras de una tienda de discos distinguió un hombre pálido que lo espiaba. Con sorpresa constató que ese hombre no era otra cosa que su propio reflejo. Observándose con disimulo, hizo un guiño como para disipar esa expresión un poco lóbrega que la mala noche de estudio y de café había grabado en sus facciones ” (I. 250).

Pero la expresión, lejos de desaparecer, desplegó nuevos signos y Matías comprobó que su calva convalecía tristemente entre los mechones de las sienes y que su bigote caía sobre sus labios con un gesto de absoluto vencimiento” (I. 249). En la percepción del protagonista, la amenaza no es sólo externa sino también interna. Es su propia configuración como hombre marginal la que lo hace sentirse un hombre fracasado, sin entenderse a sí mismo, perdiéndose en infinitas vueltas que llevan su angustia hasta el límite del parosismo: “Luego de infinitas vueltas, se dio de bruces con la tienda de discos y su imagen volvió a surgir del fondo de la vidriera. Esta vez Matías la examinó: alrededor de los ojos habían aparecido dos anillos negros que describían sutilmente un círculo que no podía ser otro que el círculo del terror” (I. 250). La naturaleza, el espacio abierto, son como su refugio, mientras interna-



mente, se siente aprisionado: "... El corazón le cabeceaba como un pájaro enjaulado" (I. 250) -bella y sugestiva imagen cargada de significado-. Lucha, se pierde en su alucinación, vuelve en sí, lo vuelve a intentar, pero, al fin, la realidad se le impone definitivamente ante la evidencia de los demás profesores reunidos -símbolo de lo instituido-: "...logró componer algo que podría ser una convicción y, ofuscado por tanto tiempo perdido, se lanzó al colegio. Con el movimiento aumentó su coraje. Al divisar la verja... Se disponía a cruzarla cuando, al levantar la vista, distinguió al lado del portero a un cóncave de hombres canosos y ensotados que lo espiaban, inquietos". (I. 250). Huye, cayendo otra vez en su desgracia, la única seguridad que le queda y desenmascara su ilusión. Termina con otra frustración: Matías no se atreve a dar la clase que le han conseguido y afirma con rabia ser sólo un cobrador, "como si hubiera sido víctima de alguna vengonzosa confusión". Queda fuera, se consagra como marginal y, después del intento de un sueño, aparentemente posible, perseguido dolorosamente, vuelve a refugiarse en sueños imposibles, a la espera de que el puro azar transforme mágicamente su realidad, pasivo ante ella: "...despertó de su letargo. Confundido aún, bajo la impresión de haber sido objeto de una humillante estafa, se incorporó y tomó el camino de su casa. Inconcientemente eligió una ruta llena de meandros. Se distraía. La realidad se le escapaba por todas las fisuras de su imaginación. Pensaba que algún día sería millonario por un golpe de azar..." (I. 251).

c) Tercer momento: Es el regreso a su cotidianeidad, a su casa, lo que desencadena la toma de conciencia final y definitiva, todavía disimulada por el miedo a enfrentarla: "Solamente cuando llegó a la quinta y vio que su mujer lo esperaba en la puerta del departamento, con el delantal amarrado a la cintura, tomó conciencia de su enorme frustración. No obstante se repuso, tentó una sonrisa y se aprestó a recibir a su mujer..." (I. 251), e inmediatamente estalla con toda violencia. Parece no haber lugar dentro de lo instituido para los seres marginales de la sociedad. Su misma situación de marginación los incapacita para su ingreso en ese otro mundo, aún a pesar de sus intentos de integración.

Los elementos poéticos de la narración, colaboran poderosamente a dar intensidad humana al dolor y al sufrimiento del protagonista y, a fin de cuentas, de todo hombre marginado, aplastado y el momento crucial de su crisis. Así la perspectiva de denuncia se hace mucho más intensa, como destinada a golpear la sensibilidad del lector y provocar en él una reacción de comprensión y solidaridad, sin que explícitamente se diga o se sugiera el cómo.

**"EL JEFE" (1958)**

A través, otra vez, de un narrador extradiegético - heterodiegético, que narra en tercera persona, se nos asoma a un mundo hecho de contrastes -en este caso se trata de las relaciones humanas en el trabajo-. Se impone la perspectiva de un narrador omnisciente, cuya actitud de fondo parece ser el presentar la alienación mental como una forma de evasión de la realidad frustrante y con una intencionalidad, otra vez, irónico-crítica que se manifiesta fundamentalmente a través de mecanismos de sorpresa y sugerencia, no sólo en relación al protagonista sino también a toda la estructura que hace de él un ser frustrado y marginado al fin y al cabo. El diálogo cumple de igual modo una función caracterizadora en la medida en que, a través de él, los personajes se revelan al hablar, siempre bajo el control de un narrador que los hace expresarse en el lenguaje suyo y no en el estilo espontáneo de aquellos.

En cuanto a la estructura, señalaremos tres partes: 1) presentación general, 2) particularización de lo general y, 3) desenlace generalizado.

1) Presentación general: En este caso, hay una primera aproximación al problema como globalidad: el director de una empresa eléctrica da una fiesta a sus empleados, en los locales del nuevo club y con motivo de la inauguración de éste. Lo que desde las primeras líneas se pone de relieve es la falsedad de las relaciones humanas, dejando clara constancia de que se trata de una farsa, de una representación cuya intencionalidad el narrador no esconde. Por lo bajo se anota muy sugerentemente que, en ese espacio cerrado, "hasta las paredes tienen categorías". No son precisamente unas mejores relaciones humanas las que interesan realmente, sino una supuesta mejor utilización de los trabajadores y que, además, estén contentos, es decir, interesa el rendimiento: En la pared más importante -porque hasta las paredes tienen categorías- se había colocado una fotografía del fundador de la firma y otra del gerente en ejercicio. El resto de la decoración lo constituían pequeños carteles que contenían frases alusivas al trabajo, a la puntualidad... las que formaban un recetario destinado a cuadrar, hasta en sus horas de recreo, el cráneo de los pobres empleados" (I. 255). Logra los efectos deseados a través de la presentación de una aparente camaradería: las primeras observaciones que hace el protagonista, Eusebio Zapatero, hacen notar el contraste entre los distintos modos de comportarse de sus compañeros en horas de trabajo y en ese momento, y así cuestiona la existencia y veracidad de aquella: "Aquí, en medio, bien compuestos y pulidos, un poco tiesos delante de tantos jefes que circulaban brindando, parecían acartonados y desplegaban todos los ademanes de la inhibición..." (I. 256). El narrador, a través de su reflexión, añade una nota más que refuerza esa perspectiva: "...cuando el directorio observó que entre los circunstantes aparecían los primeros síntomas de embriaguez, se dio por finalizada la fiesta. Después de todo, como se dejó entender, aquello no era una juerga sino un pequeño ac-

to simbólico de júbilo y fraternidad" (I. 256). Los efectos de tal manipulación parecen producirse favorablemente a la empresa: "Esto es democracia -dijeron algunos empleados cuando el gerente, para cerrar con gracia la reunión, bailó la última pieza de la noche con una mecanógrafa" (I. 256).

2) Particularización de lo general: ejemplificada por dos tipologías -Felipe Bueno, el jefe y, Eusebio Zapatero, empleado-. Lo primero que llama la atención en Eusebio es, hasta qué punto le molestan o necesita de sus compañeros. En su afán arribista, de trepador a la "criolla", los otros le estorban, quiere llegar solo: "... y comenzó a concebir un odio profundo contra aquellos empleados que le impedían disfrutar con exclusividad de la confianza del jefe". (I. 257). Sin embargo, la realidad le violenta y tiene miedo, fundado en la sospecha bastante certera de su fracaso, aún a pesar de su juego, a través del cual quiere conseguir lo que busca: una subida de sueldo- "...sintiendo que su voz, al sumarse a los otros, adquiriría una insólita convicción". (I. 256). Utiliza mecanismos de llamada de atención para impresionar a su jefe, finge mintiendo. Inseguro, alineado de sí mismo, busca en la compañía del jefe la razón de su afirmación como persona, de su reconocimiento social: "deseaba que pasara algún conocido para detenerlo por la manga, señalar al apoderado por el pulgar y decir guiñando un ojo: "mi jefe" (I. 258). Ya solos los dos, mientras toman coñac, la relación sufre progresivamente un cambio -bajo los efectos del alcohol ambos- que hace desaparecer el control social y los iguala, hasta llevarlos a olvidarse momentáneamente de la finalidad utilitaria de aquel encuentro. Pero el error de Eusebio fue recordar y hacer valer al día siguiente, aquel paréntesis de ilusión en que se evadió de sus angustias inconfesadas.

3) Desenlace generalizado: la evasión de un momento de desinhibición bajo los efectos del alcohol, es ahora aplicada en la cotidianidad de la vida, cuando Eusebio llega a su trabajo, ha cambiado de actitud frente al jefe, cree ser su igual. Pero la repuesta de la realidad a tal atrevimiento es, como si unos hombres fueran superiores y otros inferiores, entre los últimos le toca estar a él. Su actitud de confianza no es adecuada en tal contexto cuya lógica de funcionamiento sigue siendo la misma que la de los días anteriores, y la respuesta no se hace esperar: "El apoderado levantó rápidamente la cara y quedó mirándolo con una expresión fría, desmemorizada y anónima: la mirada implacable del jefe" (I. 260).

El cuento es una irónica crítica, pues, a la efímera camaradería de jefes y empleados en cuanto disimula la verdad, la encubre: un mundo de jerarquías y órdenes, vertical y absurdo.

Lo primero que hace el narrador es aproximarnos, desde una conciencia de narrador omnisciente, al mundo real y concreto del protagonista, un marginado existencial: "A los cuarenta años, Aristides podía considerarse con toda razón como un hombre excluido del festín de la vida" (I. 263). Con sólo unos cuantos trazos diseña su perfil de vencido en la globalidad de su existencia: afectivamente, en el trabajo, en su estilo de vida, en las relaciones con los otros, etc.: "No tenía esposa ni querida, trabajaba en los sótanos del municipio anotando partidas del Registro Civil y vivía en un departamento minúculo de la avenida Larco, lleno de ropa sucia, de muebles averdidos... Sus viejos amigos ahora caídos y prósperos, pasaban de largo en sus automóviles cuando él hacía la cola del omnibus..." (I. 26). Su marginalidad, pues, tiene que ver directamente con su fracaso social y profesional, cuyo símbolo es el abandono y la soledad: "... no era sólomente la imagen moral del fracaso sino el símbolo físico del abandono: andaba mal trajeado, se afeitaba sin cuidado y olía a comida barata, a fonda de mala muerte" (I. 264). Su destino triste y despreciado, nos recuerda a todos los personajes que hasta ahora hemos visto desfilar ante nosotros, todos los que Ribeyro crea. Pero no permanece sólo en su desgracia, una extraña solidaridad lo vincula al mundo de los que, por diversas causas, pertenecen también a esa marginalidad variada que no se agota en unos cuantos casos, sino que aparece como un fenómeno social global importante: los situados fuera de los beneficios del sistema, una gran mayoría silenciosa, y que sufren sus consecuencias del aislamiento, despersonalización y alienación: "podía entablar conversación con los ancianos, con los tullidos o con los pordioseros y sentirse así participe de esa inmensa familia de gentes que, como él, llevaban en la solapa la insignia invisible de la soledad" (I. 263).

En las víctimas de un sistema que utiliza el engaño como su mecanismo fundamental, mediante refinadas técnicas de utilización y de aprovechamiento de la gente y provocando en sus conciencias una prolongada confusión entre lo real y lo deseado o imaginado -allí radica su atrapamiento-. La falta de adecuación entre la realidad y la ilusión es lo que provoca en definitiva una historia de frustración repetida. Aristides no lucha para salir de su situación. Al no poner en ejercicio sus posibilidades, tampoco cree tenerlas, por eso no exige nada a la realidad. Sin embargo, en el momento de su inflarse ilusional -aunque equivoco- se recuerda otro y se reconoce diferente: "Aristides se reconciliaba con la vida y, desdoblándose, se burlaba de aquel otro Aristides, lejano ya y olvidado, que en una semana sólo porque un desconocido se le acercaba para preguntarle la hora" (I. 266). Su resignación expresada en su pasividad ante el destino, le convierten en un pobre desgraciado sin futuro.

Una vez más, un hecho sorpresivo -casual como siempre- que aparentemente se ofrece como su gran oportunidad: "...tuvo la sensación de estar hollando tierra virgen, de vestirse de un paisaje nuevo que tocaba su corazón y lo retocaba de un ardor invencible". (I. 264), provoca poco después la agudización de un desastre personal vital. La mujer, que es el símbolo momentáneo de una esperanza, sobre la que el protagonista proyecta una necesidad acariciada de realización sexual, se convierte para él en una trampa que lo conducirá al fracaso. Lo que éste no percibe, porque no comprende su medio ni a sí mismo en él, es la ambigüedad del signo: tras el juego de hábil complacencia y acercamiento de la mujer, ésta esconde su intencionalidad de utilizarlo simplemente, es decir, lo que quiere y pretende, mediante el arte del disimulo y la sugerencia, es aprovecharse de él en un momento. Ella sabe lo que quiere y utiliza una sutil manipulación que hace que, el protagonista perdido en un espejismo, baile a su son. Aristides, sin embargo, no logra percibir la ambigüedad de la realidad, tiene una visión ingenua de las cosas y, como consecuencia, se equivoca en el significado que le asigna a sus manifestaciones. Malinterpreta los incidentes de la vida, el comportamiento de la gente. Se deja engañar. Sólo al final del cuento se advierte que la complacencia de la mujer se debió a la satisfacción por haber encontrado alguien a quien "engañar", a quien utilizar, a un tonto útil de quien aprovecharse. Sobre ello descansa la perspectiva crítica del cuento, con una buena dosis de ironía.

"Una aventura nocturna" culmina en una escena de casi grotesca frustración sexual, en la que Aristides, tras el juego de una ilusión burlada, aterriza violentamente y se enfrenta de nuevo a su destino con rabia e impotencia: "Cuando todo quedó oscuro en silencio, Aristides alzó el macetero por encima de su cabeza y lo estrelló contra el suelo. El ruido de la terracota haciéndose trizas lo hizo volver en sí: en cada añico reconoció un pedazo de su ilusión rota. Y tuvo la sensación de una vergüenza atroz, como si un perro le hubiera orinado" (I. 268). Comprende que está condenado a pertenecer a "esa inmensa familia que, como él llevaba en la solapa la insignia invisible de la soledad", es decir, vuelve a la marginalidad.

#### **"VAQUITA ECHADA" (1961)**

"Vaquita echada" es un paradigma de la objetividad narrativa, del manejo del interés y del suspenso. El narrador extradiégetico-heterodiegético -que narra en tercera persona- prácticamente se impersonaliza y ausenta del relato. Renuncia a dirigirse directamente al lector y se abstiene de sus propios comentarios. Quiere ser objetivo mediante la imparcialidad con que maneja testimonios, y vero-

simil. Muy a pesar suyo, revela su propósito con detalles que se destacan contra un fondo de omisiones. Rinde con veracidad los acontecimientos a través de escenas son gestos, diálogos, etc. Más que contar se dedica a mostrar, es decir, escenifica objetivamente, en un tiempo presente, pues parece haber desaparecido él, y en su lugar vemos un vasto y lento despliegue de detalles. Está más atento al mundo de las personas hechos y cosas que tiene en frente que al mundo de la subjetividad de aquellas. Dicha objetividad no es otra cosa que disimulo y fingimiento, mediante lo cual logra un poderoso efecto realista. En cuanto a la perspectiva -filtro a través del que se proporciona la información- se trata de focalización externa, la propia del relato objetivista, en la que el narrador sabe menos que los personajes, es decir, no puede saber lo que éstos piensan sino sólo lo que dicen.

En este cuento, Ribeyro muestra su gran capacidad de narrador: el argumento se desenvuelve entre líneas, no hay nada explícito y una vena de sutileza lo vertebró esencialmente. Consiste, por completo, en la elusión deliberada de una acción -comentada sólo vagamente, a medias palabras, con retazos de diálogo- que presenta frío verismo, la deformación de los sentimientos en el juego formal del cumplimiento social, la mecanización de las relaciones humanas y la inercia de la rutina. Lleva adelante la trama lo aparentemente gratuito y circunstancial que, contradictoriamente, no parece tener mucho que ver con ella. El estilo es ajustado y preciso dentro del marco de una gran economía narrativa.

Creo que se puede considerar "Vaquita echada" como una buena muestra del cuento moderno en la trayectoria de Ribeyro. Al leerlo reiteradamente, y ya desde el primer momento, percibimos que está perfectamente bien logrado, y que contiene, además, una clara y dura crítica a la deshumanización del mundo burgués. Lo logra, fundamentalmente, a través del contraste, fuertemente sugerido, del sufrimiento de un hombre que pierde a su esposa -muere en parto prematuro de hemorragia- y la reacción evasiva, fría y mecánica de un grupo de "amigos" que tienen que comunicárselo. Estos echan mano de una serie de mecanismo psicológicos de defensa para alejar el dolor deshaciéndose del hombre que sufre:

- 1) el alcohol: "Yo no he dormido en toda la noche -bostezó Gandolfo, mirando vagamente hacia un anaquele donde creyó haber distinguido una botella" (I. 271).
- 2) la crítica: (Esto no es un salón, es un museo. Yo vendería todo, quitarás esta alfombra que debe tener tierra de siglos y pondría cuatro o cinco muebles modernos" (I. 271).
- 3) el juego de azar: ("Traite unos dados, Bastidas -dijo Cantela- O unos naipes. Así nos divertiremos un poco" (I. 273).
- 4) los chistes: "Yo tenía un amigo -dijo Gandolfo- que cada vez que se emborrachaba decía "el pro-

ceso". Nada más que estas palabras. Pero las repetía toda la noche, pensativo, como si se tratara de una cosa muy profunda". (I. 273).

5) los chismes: "El doctor Céspedes es una buena persona ¿no les parece? dijo Gandolfo- Habla poco, lo cual es raro. Yo conozco a las personas por la manera de reír. El tiene una risa muy franca: parece que se abriera de par en par cuando se ríe y mostrara, qué se yo... su corazón. -Al desnudo- acotó Cantela" (I. 274); también la referencia a Choper y su vida personal ("¿Viste al viejo Choper? -preguntó Gandolfo-... -Ese viejo es una lechuza -prosiguió Bastidas- Por la noche ni duerme: enamora..." (I. 272).

6) la dedicación a preocupaciones egoístamente personales: ("...¿Cómo demonios estarán mis vacas?... Una vaca es solamente para mí tantos soles al día..." (I. 275).

("Tengo que abrir la botica a las siete" (I. 275).

("¿Saben que me han hecho mayordomo de la feria de Santa Ana? (I. 278).

7) la invocación a casos extraños, exóticos de diferentes vidas humanas -todos ellos seres marginales también-: el viejo Choper, el profesor de matemáticas cuzqueño, el médico borracho, personas del coro, etc.

Los ejemplos expuestos cobran su relevancia en cuanto dejan al descubierto, frente al drama de Céspedes, la actitud estereotipada y banal de aquellos. A través de sutiles asociaciones ofrecen fugaces vislumbres a nivel de pensamiento que revelan preocupaciones inconscientes o seminconscientes. Un detalle que demuestra como funciona el proceso mencionado lo tenemos al final del cuento: Bastidas "era un gran torero" -en el pasado- El recuerdo está motivado por lo nervioso que se muestra en el teléfono -Cantela evoca a Bastidas-torero- Entonces no le temblaban las manos aunque el peligro era mayor (ver la desproporción en relación al contexto general). En realidad, ahuyentan su miedo al dolor a través de curiosos mecanismos de escape, porque no aguantan el pasarlo mal, ni tan siquiera admiten esa posibilidad para ellos- algo muy distinto, por cierto, a lo que sería una lucha de superación del dolor por asimilación consciente-. La angustia disimulada es, pues, de otro signo y apura la respuesta: "Yo quisiera salir de una vez de esto" (I. 273). En realidad, lo irrelevante y burlesco, lo ligero y frívolo tanto de la conversación como del comportamiento de éstos, aparece como constante y con insistencia, incluso macabramente, en el motivo que los reúne e, interiormente, los conmueve: el comunicar a Céspedes la muerte de su esposa. Se crea, pues, una tensión entre el argumento básico de la narración y las circunstancias a través de las cuales es narrado, entre la muerte y la irreverencia frente a ella, entre el contenido y la forma, que deja al descubierto una gran acumulación de crueldad y du-

reza en la manera de reaccionar. Todos los detalles mencionados, si bien son irrelevantes para el progreso de la "acción" en sí, son signos indicionales de un pasado y presente con intereses comunes que los vincula y en los que se fundamenta su actual amistad. Pone en evidencia también una nueva contradicción o enfrentamiento: la fuerza integradora de los cuatro frente a la fuerza separadora de Céspedes, golpeado violentamente por el destino -simbolizado, incluso, por la distancia física-. La desgracia abre un abismo insalvable entre esos dos mundos: el de una solidaridad superficial y el de un dolor profundo.

Dicha tensión, la incongruencia entre el tema y su tratamiento, etc, representa una solución estética de uno de los problemas latentes como preocupación de fondo en la ficción de Ribeyro, la superación de lo sentimentaloides. Hay como un intento de compensar a través del comportamiento y la ligereza de palabras y acciones el impacto que produce la muerte. Impacto que provoca pensamientos inevitables: "¿Qué cosa es la vida? Una llamita en la punta de una vela, en un lugar donde sopla un vendava" (I. 273), palabras banales, trivialidad que se agudiza con lo que añade Cantela: "La vida es una cosa muy frágil" (I. 274) -típico lugar común. La evitación por todos ellos del tema y la mención de la muerte, refugiándose en acciones y conversaciones superficiales, y hasta crueles, gratuitas y esencialmente neutrales, sólo se puede entender en ese sentido. Así Gandolgo contesta a las banalidades de Cantela: "A mí me harta la filosofía. Tengo que regresar a la hacienda. Vamos a salir de esto de una vez: ¿Tienes unos dados? Juguemos a mayor y menor. El que saca menor pierde -Eso es aprobó Mmrique- Así saldremos más rápido" (I. 274) Qué otra cosa están haciendo sino intentar escapar de la problematización de la muerte. La evitación es patente.

El título "Vaquita echada" -la expresión y su origen, constituye un elemento más de toda una serie que, con términos teatrales, podemos llamar "utilería" del cuento. Todos estos objetos, si bien son irrelevantes al cuento, cumplen la función de mecanismos psicológicos de defensa, al igual que todo el resto de referencias ya señaladas. La absurdidad de la conversación va creciendo hacia una sutil comicidad, creando un tono, ligero y progresivamente, grotesco que refleja, también, el efecto acumulativo y descoherente del alcohol. El uso del leitmotiv reaparece constantemente a lo largo del cuento, como una especie de escape hacia lo cómico -el valor simbólico está en que la mujer muerta de hemorragia en parto prematuro es, en cierto modo, esto: una "vaquita echada"- . El que sea leitmotiv conlleva -y va concentrando en sí -el elemento de crueldad que progresivamente invade el cuento y que se manifiesta fundamentalmente de dos modos:

a) a manera de una presencia constante del contraste entre lo ligero y frívolo de la conversación y



del grupo, con el asunto que los reúne.

b) A través de una acumulación progresiva e intensificadora por el alcohol que hace olvidar y por la vitalización cada vez menos adecuado del dicho "vaquita echada" -cuyo uso se hace brutal en dos momentos claves del cuento:

1. Bastidas está hablando por teléfono con Céspedes a Lima. Cuando éste le pregunta si su esposa ha dado a luz, se vuelve a sus amigos "¿Qué le digo?" Cantela "hizo un gesto de impaciencia" y Manrique volteó "la cara malhumorada hacia la calle". Gandolfo "susurró: "Vaquita echada" (I. 277). La relación nexa entre el dicho y la difunta se vuelve obvio y significativo.

2) El impacto de crueldad es todavía mayor al final: Una vez informado el doctor, salen hacia la calle: "Al llegar a Sequialta, Gandolfo se arrancó a correr y le dió una soberbia patada a una lata vacía de leche Gloria. -Vaquita echada- gritó Manrique. Los cuatro se echaron a reír" (I. 278). La referencia a la leche Gloria parece tener que ver con la muerte del niño que también murió en el parto: un niño muerto ya no necesita leche Gloria, y, con el grito final, se remata el "asunto" que se acaba con la relevancia circunstancial que tenía la muerte para los amigos.

Es éste un cuento que se nos rinde sólo en retrospecto -totalmente moderno, por cierto-. Sólo al final, en una segunda lectura, podemos comprender la carga narrativa y emocional de todos los detalles. Es el cuento extraordinario y verdaderamente perfecto -desde el punto de vista técnico- del libro.

#### **"DE COLOR MODESTO" (1961)**

"De color modesto" presenta la vida estereotipada y convencional de la burguesía limeña, su cruel hipocresía. Una vez más, el narrador es extradiegético-heterodiegético, omnisciente. Impone una perspectiva objetivista, de dura crítica, por medio de un realismo sobrio y directo. A través de la forma de la tercera persona, pone de relieve, en la presentación del protagonista, la futilidad de sus sentimientos y actitudes. Este se distancia de su clase, a partir de una experiencia de marginación dentro de ella y que, aparentemente, muestra posturas nobles y justas que luego desaparecen, fundamentalmente, por la presión del grupo social y su propia debilidad ante ellas. Caracteriza la narración un agudo tono irónico, expreso y directo al comienzo, más sutil, pero no por ello menos intenso, al final.

El marco de referencia está dado por la clase social burguesa y su típico funcionamiento, cuyo contexto escénico no es sino una pequeña muestra: "Las fiestas de Miraflores, a pesar de realizarse semanalmente en casas diferentes, congregaban a la misma pandilla de jovencuelos en busca de enamora-

da. De esos bailes sabatinos en residencias burguesas salían casi todos los noviazgos y matrimonios del baneario" (I. 281) Aparece en primer plano el nivel relacional: vacío, rígido, hecho de apariencias y falsedad. Dentro de dicho contexto, quien no juega este mismo juego, evidentemente se automargina, al provocar una no aceptación y rechazo por parte de los demás. En ese sentido, Alfredo, el protagonista, parece no aceptar del todo dicho funcionamiento. Vive la contradicción radical de una pertenencia de clase, sufriendo dentro su propia marginación psicológica: "...sin las cualidades de los unos ni de los otros, pero con todos sus defectos, era un ser condenado a fracasar infaliblemente en este tipo de reuniones" (I. 281), que pone en evidencia precisamente el deterioro de las relaciones. Su posible intento de toma de distancia, de conciencia de sí mismo, lo hacen un ser desadactado que no logra acertar con la eficacia relacional por su contradicción existencial no aclarada del todo, ambigua al fin y al cabo. ¿Cómo logra decirlo el narrador? A través de diferentes recursos y mecanismos que vamos a analizar:

1º. La técnica del espejo: al mirarse Alfredo, su imagen le es devuelta y puede reconocerse en su tragedia reciente. Primero se observa, simplemente; después vuelve a observarse pero con una gran decepción que anticipa su derrumbamiento: "Su cutis estaba terso aún pero era en los ojos donde una precoz madurez, pago de voraces lecturas, parecía haberse aposentado. "Ojos de viejo", Pensó Alfredo, desalentado, y se sirvió un cuarto vaso de ron" (I. 282); finalmente, se descubre otro: "Volvió a mirarse... sus ojos habían envejecido aún más. Su mirada era tan profunda que no se la podía ver, musitó. Vio sus labios apretados: signo de una naciente agresividad" (I. 286).

2.- Presenta la enajenación por el alcohol como una forma de evasión de la realidad frustrante: "Las cinco copas de ron lo frivolizaban lo suficiente como para responder a la andanada de preguntas estúpidas" (I. 284).

3.- El agudo contraste en la conciencia de Alfredo, entre ese entorno de fiesta que desencadena una total desinhibición en sus participantes (Era la influencia de la música afrocubana, suprimiendo la censura de los pacatos e hipócritas habitantes de Lima (282) y la realidad de afuera, de los meros espectadores a distancia: "Era la gente del pueblo, al margen de la alegría" (I. 282).

4.- El choque de su "originalidad": "... No te las des de original" (I. 288) con la "normalidad": "Al poco tiempo comenzó a aburrirse y se preguntó para qué había venido allí. El detestaba las fiestas, en parte porque bailaba muy mal y en parte no sabía que hablar con las muchachas" (I. 281); "Pero ¿qué haces aquí, hombre? Un artista como tú..." (I. 282); "¿Ya habrás terminado tu carrera? -No, ladejé -respondió francamente Alfredo.- ¿Estás trabajando en algún sitio? -No.- Pero, enton-

ces, ¿a qué te dedicas?... -Pinto... Yo sobrevivo, al menos. A su alrededor se creó un silencio ligeramente decepcionado" (I. 284).

"Nos va a faltar sitio para Elsa y su prima ¿quiere usted llevarlas en su carro?. Alfredo se sintió enrojecer. No tengo carro. El calvo lo miró perplejo, como si acabara de escuchar una cosa absolutamente insólita. Un hombre de veinticinco años que no tuviera carro en Lima podría pasar por un perfecto imbécil" (I. 285).

Estas citas son reveladoras de la ideología burguesa y, en el contexto general del cuento, contienen una enorme carga de intencionalidad irónica.

5.- La exhibición de su soledad, como conclusión a su intento de acercamiento, habiendo recibido como repuesta siempre la no aceptación y el rechazo por parte de los otros. En este tipo de relaciones la gente realmente se utiliza, no cuenta en cuanto persona, es decir, se ajusta o no se ajusta a la comedia representada: "...quedó solo en la inmensa habitación, sintiendo que el sudor empapaba su camisa" (I. 283). "A su alrededor se creó un silencio ligeramente decepcionado" (I. 284). "se dió cuenta de que allí también sobraba. Poco a poco... se fue alejando del grupo..." (I. 285) "A partir de ese momento, Alfredo erró de una sala a otra, exhibiendo descaradamente el espectáculo de su soledad... El ron le quemaba las entrañas" (I. 286)

6.- La utilización que hace Alfredo de la negra, como un paréntesis momentáneo de su propia ilusión, de su resentimiento. En realidad intenta vengar a su propia clase en la que experimenta otro tipo de marginalidad, psicológica más bien, pero con la misma actitud poseedora y explotadora, al fin y al cabo, ante la servidumbre que el resto de la burguesía: "Alfredo se dejaba mecer por un extraño dulzor, donde la sensualidad apenas intervenía. Era más bien un sosiego de orden espiritual, nacido de la confianza en sí mismo readquirida, de su posibilidad de contacto con seres humanos" (I. 287). Es interesante el juego de contrastes entre la negra y las otras chicas que en medio de la fiesta lo rechazan. Esta al final cede a las presiones manipuladoras de Alfredo, pero es más natural, no hipócrita como aquellas. Sin embargo, la presentación que se hace de ella, como ser impersonal y simbólico -a quien ni siquiera se nombra- es a través de clisés y premisas de la ideología burguesa (los negros en el Perú pertenecen por extracción socioeconómica a las clases más pobres generalmente): "Vamos a bailar -dijo a la negra. La negra rehusó, disforzándose, riéndose, rechazándolo con la mano pero incitándolo con su cuerpo" (I. 286). Al igual que la expresión "de color modesto" que da título al cuento y que condensa la hipocresía que caracteriza al funcionamiento burgués y que, incluso, cuenta con acuñaciones lingüísticas concretas, como esa. En otros medios y con parecidas connotaciones se dirá "gente

humide"...En el bajo fondo puede encontrarse también algo de racismo, aunque parece más bien un fenómeno de clase y no racial, en este caso la marginación económica y la racial coinciden. Fondo negro que revela intencionalmente dentro del texto los defectos y deterioro de los blancos, como clase social dominante. Alfredo, al enamorarse a la negra, actúa con agresividad frente a los suyos, que al finalacaban excluyéndolo, porque él mismo se sitúa fuera del papel que se le había asignado. Por unos momentos pone en escena el drama que vivencia: de querer ser de alguna manera él y pertenecer, por otro lado, a una clase conservadora, reaccionaria, que impone una identidad al servicio de la ilusión, la pretensión y la mentira, o lo que es lo mismo, del valor esencial de la burguesía: la hipocresía como fenómeno social amplio que tiene múltiples manifestaciones.

Por un momento, el protagonista, se aleja de ese mundo repetido y absurdo: "Al llegar a su bajo muro se detuvo: por la ventana abierta de la sala se veía su padre, de espaldas, leyendo un periódico. Desde que tenía uso de razón había visto a su padre a la misma hora, en la misma butaca, leyendo el mismo periódico (I. 289). En su afán de distanciamiento, recrimina aún a la negra: "Tú eres más burguesa que yo!" (I. 290) y ensaya una respuesta trágica a la situación global, no exenta de una fuerte perspectiva irónica compartida por ambos, pero que no alcanza la talla por falta de un ideal o valor que defender, y que pretende dar cuenta del atrapamiento consentido de Alfredo, que es incapaz de una lucha humana coherente y real por ser él mismo. La negra lo sabe también: "¿Y si nos suicidamos? -preguntó Alfredo- Será la mejor manera de vengarnos de esta inmundicia. Tirese usted primero y yo lo sigo -rio la negra" (I. 290).. En realidad, el verdadero drama del protagonista está en que, a pesar de que se da cuenta, acepta pasivamente su destino y se sume en su impotencia.

Finalmente, al aparecer en escena la policía, que los acaba llevando detenidos a los dos, vuelve a sonar como música de fondo la ideología burguesa: la negra es sospechosa de cualquier cosa, pertenece a una clase no reconocida desde la óptica de sus contrarios y, el estar con uno de ellos no la salva de su desprestigio, de su marca social. La institución defensora de dicho orden y de las "buenas costumbres", representada en la policía, a través de una reflexión del narrador -quizás de manera demasiado explícita desde el punto de vista literario- es duramente criticada, y se vuelve a notar fuertemente la intencionalidad irónica: "Esas situaciones se arreglaban de una sola manera: con dinero. Pero Alfredo no tenía un céntimo en el bolsillo" (I. 291).

Hoy, sin duda, una relación paralelística entre la oscuridad en el jardín de la casa y la oscuridad en el mlecón. Es en la salida a la luz en la que ambos exhiben sus contrastes de clase. En el primer momento, cuando se encendieron las luces en el jardín, todos se avergüenzan de él y lo expulsan. Esto le

da fuerza para vengarse, para efectivizar su resentimiento y su rabia momentánea. Ahora, en el Parque Salazar, donde la policía los sitúa a los dos para que paseen a plena luz, es él el que huye, contradictoriamente despierto y recuperado por la clase social a la que pertenece y de la que no logrará nunca exilarse voluntariamente para ser él mismo, posiblemente porque siente sobre sí la presión fuerte de un medio social y carece de ideales que le empujen eficazmente a enfrentarse. Alfredo acaba también siendo víctima de un mundo que no le deja ser y que le impone un destino de soledad y atrapamiento:

“Alfredo, en cambio, con la boca cerrada, no desprendía la mirada de esta compacta multitud que circulaba por los jardines y de la cual brotaba un alegre y creciente murmullo. Vió las primeras caras de las lindas muchachas miraflores, las chompas elegantes de los apuestos muchachos, los carros de las tías, los autobuses que descargaban pandillas de juventud, todo ese mundo despreocupado, bullicioso, triunfante, irresponsable y despótico calificador. Y como si se internara en un mar embravecido, todo su coraje se desvaneció de un golpe” (I. 293). Mundo cerrado en su lógica, vacío y absurdo, pero real y excluyente, la otra cara de la gran ciudad que contrasta con el paisaje de “Los gallinazos sin plumas”.

La actitud del narrador vuelve a ser de denuncia violenta, a través, sobre todo, del tono irónico que progresivamente se intensifica. El objeto de ironización es primero la gente que participa en la fiesta, después Alfredo y, por último, todo el mundo superficial y vacío de la burguesía a donde el protagonista regresa a continuar su agonía, consciente de haberlo traicionado por un momento y resignado a él, como recuperado para siempre. En realidad, como ocurre habitualmente en los cuentos de Ribeyro, desde cualquier óptica que se presenten, aparecen dos mundos distantes e irreconciliables, dramáticamente separados y, en cada uno de ellos, el hombre “sigue muriendo”; “Huyó rápido y encogido, como si desde atrás lo amenazara una lluvia de piedras” (I. 293).

#### CONCLUSIONES:

En LAS BOTELLAS Y LOS HOMBRES, Ribeyro confirma su preferencia por la ciudad y su miseria. Lima es, una vez más, el escenario preferido de sus cuentos. Una Lima chata, fea, casi lamentable, pero real, más real, al menos que esa otra “alegre y chicharachera” o refinada y gentil en cuya invención se entretuvieron tantos escritores y periodistas anteriores. Fealdad no tanto física cuanto moral. El libro exhibe una impresión inmediatamente perceptible de la debilidad de los hombres para sobreponerse a situaciones negativas, de su incapacidad de acutar contra la injusticia, de su sometimiento

to a un orden establecido que últimamente rechazan. Vida de pobres gentes incapaces de romper el yugo que las une. Personajes para quienes toda felicidad es un engaño que no tarda en descubrirse; prisioneros de un destino impuesto en el que se hunden más en cuanto intentan escapar; seres humillados en su ineptitud y en su miseria, mucho más claramente que en cuentos anteriores. En uno y otro caso, sus protagonistas son tan pobres como siempre. Más allá de las diferencias sociales y económicas, Ribeyro parece postular aquí un denominador común para los hombres: la miseria personal. El mundo de los jefes, el de los "triunfadores", del que su obra apenas si acusa el peso, la opresión, parece empezar así a unificarse con el que está en su reverso. Pero insiste predominantemente en un cierto sector de la sociedad. Ese sector es casi exclusivamente el de las clases más pobres, el de la clase baja. El mismo escritor afirmaba en 1955 que ello "puede revelar una preferencia de orden sentimental o un dictado de orden técnico: simpatía, deseo de penetrar y comprender esta esfera social y, por otra parte, simplicidad de las anécdotas y de los conflictos que facilitan su transposición literaria. En el fondo son las dos cosas". Si en este libro se atreve a tratar otras clases más altas y no para practicar la burla como en "El banquete" es para completar una misma visión: la visión de los vencidos.

El libro es un conjunto de diez cuentos que básicamente siguen explorando la reacción del hombre contemporáneo como víctima de una estructura social corrupta, que se nutre de la flaqueza humana. Aterido de sí mismo por la hipocresía, la conformidad, la vanidad, el egoísmo y la carencia de ética, el protagonista de estos cuentos se halla atrapado por la demanda de la sociedad, estado contradictorio en que la posibilidad de guiarse por los valores básicos humanos se desvanece. Son los cuentos realistas del drama cotidiano que vive la clase media más oscura -predominio de una observación perspicaz de los dramas de la pequeña burguesía y de la clase media urbana, a veces emergente (las evocaciones miraflores y los empleados en conflicto con su medio)- drama que se resuelve habitualmente en la frustración que brota inclusive ante el aspecto físico de los barrios en los que se refugia la pequeña burocracia limeña: "Cuando el ómnibus lo desembarcó en Lince, Ramón se sintió deprimido" (I. 241). Son los cuentos más fluidos y naturales de Ribeyro, los que dejan un sabor melancólico-agrídico de la continua derrota que acompaña a ciertos seres y los ata a un contexto social mezquino; son, en fin, cuentos chejovianos: anécdotas de lo trivial, diálogo de sordos, atmósferas de implicancias y útiles alusiones, incisiva penetración en el fundamento económico de la sociedad para explicar su "lucha de clases", etc.

Inspira la colección un tono de indignación y revuelta contenida, de ironía y de risa amarga y corrosiva. La uniformidad de los cuentos que agrupa es, sin duda, mayor, pareja en cuanto a desarrollo

técnico lineal y simple sin accidentes, y también en cuanto al contenido de los mismos. Sin ser una literatura que progresa hacia lo negativo, su visión se ennegrece. Literatura depresiva y provocadora de reacción ante aquello que describe. Es obvio que todo ello revela inconformismo e implica una postura de dura crítica.

Julio Ramón Ribeyro ha dado en "Las botellas y los Hombres" una muestra muy exacta de su maestría de cuentista. Con todo rigor intelectual y formal ofrece un testimonio, en sus relatos cortos, de la sociedad en que vivimos, de sus más dolorosas contradicciones y angustias. Se puede observar en su obra la progresiva tendencia del autor de efectuar una trascendencia de lo regional que, en muchos cuentos de "Los gallinazos sin plumas", "Cuentos de Circunstancias" y "Las botellas y los hombres", motiva la experiencia básica de éstos. En la mayoría trata situaciones que podrían tener lugar no sólo en el Perú sino en cualquier parte del mundo donde existan problemas de identidad de una clase social como la pequeña burguesía. Varios cuentos excelentes, valiosos por la elección precisa de experiencias rescatables del decurso monótono de la existencia, y por la resonancia moral y poética que cobran en la perspectiva creadora, como el relato homónimo "Los moribundos" "La piel de un indio..." y "Vaquita echada". Es la colección en la que se encuentran algunos de los relatos más admirables de Ribeyro, más nítidos en intención y forma.


En síntesis, si miramos globalmente el análisis de estos tres primeros libros de cuentos: **LOS GALLINAZOS SIN PLUMAS, CUENTOS DE CIRCUNSTANCIAS Y LAS BOTELLAS Y LOS HOMBRES**, podemos concluir lo siguiente:

- 1.- Que hay una progresiva tendencia del autor a universalizar lo regional, que en muchos cuentos se consigue mediante el empleo eficaz del punto de vista, la repetición de elementos estructurales que crean un sentido de anticipación, el proceso de transformación metafórica, personificación y la elaboración de temas que abarcan desde lo fantástico hasta la sátira de costumbres. Es una narrativa en que se parte de una realidad regional peruana para trascender al nivel expresivo del hombre contemporáneo en general, cuyo proceso de razonamiento y sentimientos personales son fácilmente reconocibles.
2. Preferencia temática por los personajes pobre de la ciudad, como puede verse en "El profesor suplente", pero también un regodeo en lo que podemos llamar "elementos fantásticos", tal como ocurre en el cuento paradigmático que lleva como título "La insignia y que emparenta el estilo de Julio Ramón Ribeyro con el del siempre desconcertado Kafra y con el procedimiento que utiliza el brasileño Lima Barreto en su memorable cuento "El hombre que sabía javanés".

104

## TRES HISTORIAS SUBLEVANTES

(1964)





### “AL PIE DEL ALCANTILADO” (1959)

El escritor se ha servido de su principal personaje para establecer el punto de vista de la primera persona que crea la relación coordinada entre los distintos elementos del cuento. El narrador es extradiegético-autodiegético, es decir, protagonista que, con la cambiante distancia narrativa, fija la relación hombre-higuerilla, disminuyendo su valor conceptual e intensificando su valor emocional. Personaje central cuyos sentimientos, pensamientos y observaciones de lo que ocurre a su alrededor, constituye todas las pruebas en que se basa la verosimilitud de la historia. A través del punto de vista se dan las pequeñas explicaciones de los fenómenos extraños en la narración, de tal modo que la inicial trascendencia de la realidad se vitaliza por las nuevas visiones que surgen del protagonista. La verdadera acción del cuento es la actividad de este narrador protagonista, que no sólo cuenta sus acciones y observaciones sino que, además, deja traslucir sus pensamientos y sentimientos, en una perspectiva subjetiva, es decir, interna y analítica. De alguna manera el lector ve y comprende más que él pero, a su vez, éste le comunica al lector una sensación de peligro y miedo, a través de las pequeñas transformaciones del ambiente: “No será hoy ni mañana pero cualquier día de éstos se vendrá abajo y nos enterrará como a cucarachas” (II. 8).

En cuanto a la voz narradora, se emplea al comienzo la primera persona del plural -englobante de todos los hombres y mujeres que vagabundean por carecer de un espacio para vivir.- Hacia la mitad del cuento cambia hacia la primera persona del singular, hecho que paralela la pérdida que sufre don Leandro de los hijos -uno se ahoga y el otro se va- y el inicio de un estado de soledad que poco a poco apaga su fuerza vital, pero resistiendo.

A través de un lenguaje sencillo se perfila a un hombre en su posición social. Utiliza el discurso directo libre, salpicado de una buena dosis de diálogo. No cae en cuanto a estilo en lo puramente costumbrista ni en la imitación de los giros gramaticales regionales. Más bien, hace breves referencias a un lenguaje coloquial. Algunas frases casi sentenciosas reflejan una visión amplia de la vida como producto de la experiencia al madurar incesantemente, como lo explica la estructura del cuento. Don Leandro es casi un símbolo, refleja los valores de la gente común, hecho éste que enriquece el punto de vista y acentúa el efecto del plural en la primera parte de la historia.

Se presenta la dureza de la vida de la gente pobre en la Costa del Perú, en cuyo escenario hostil ésta se esfuerza por sobrevivir a pesar de toda la inhumanidad que les rodea, yendo de lugar en lugar en busca siempre de un pedazo de terreno para levantar su choza. Se trata, pues, de las poblaciones más

empobrecidas del país, en condiciones de vida intolerables que, si bien intencionalmente, provoca indignación en el lector, el acento está puesto en la fortaleza de ánimo de un hombre y sus dos hijos -de toda una clase social- para soportar el dolor y la marginación más escandalosa. En la Costa, al filo mismo de la gran ciudad, grandes mayorías son negadas y pugnan por sobrevivir a su desgracia y marginación dolorosa. Don Leandro y sus hijos ejemplifican una lucha en la que el temple interior, la tenacidad y el increíble afán de vivir son sus armas principales. Frente a una muerte como peligro y amenaza, impuesta, estas clases oponen su resistencia admirable de lucha por la vida. Es la situación del pueblo frente a unas minorías privilegiadas, en la irrupción de su grandeza interior, del valor moral que lo anima en medio de su explotación, y que aquí se retoma y culmina con gran maestría a través del interés por los proletarios que luchan por su vida en condiciones muy difíciles. Leandro y su familia (dos hijos, la mujer murió) viven al margen de la sociedad, están excluidos de su festín, como tantos otros, por eso el protagonista habla en plural: "nosotros..."

El cuento se inicia con la imagen de una higuera creciendo en los lugares más inhóspitos con la que se identifica el protagonista: "Nosotros somos como la higuera, como esa planta salvaje que crece y se multiplica en los lugares más amargos y escarpados. Véanla como crece en el arroyo, sobre el canto rodado, en las acequias sin riego, en el desmonte, alrededor de los muladares. Ella no pide favores a nadie, pide tan sólo un pedazo de espacio para sobrevivir. No le dan tregua el sol ni la sal de los vientos del mar, la pisan los hombres y los tractores, pero la higuera sigue creciendo, propagándose, alimentándose de piedras y de basura. Por eso digo que somos como la higuera, nosotros, la gente del pueblo. Allí donde el hombre de la costa encuentra una higuera, allí hace su casa porque sabe que allí podrá también él vivir" (II. 7). Es la imagen central que abre y cierra el cuento, creando una estructura cíclica y que alude explícitamente a una supervivencia orgánica, física. Seres humanos correlacionados con la flora, abandonados a su suerte, brutalmente amenazados, huyendo de un lado para otro sin todavía oponer una resistencia organizada de rebelión, sino más bien en actitud de aguante, como intentando despejar poco a poco la oscuridad de su arraigo a la tierra, todavía con una cierta ingenuidad ante el sistema social del que son víctimas, tal como es percibido por el lector a través del contraste contextual en que se mueven. En "Al pie del acantilado" tenemos el símil; el correlato de don Leandro y de todos los marginados como él es la higuera ("Nosotros como... como esa planta salvaje" (II. 7.).

Don Leandro encuentra al fin un espacio para vivir al fondo de un barranco, donde levanta su casa en condiciones precarias, arrojado del último corralón por no poder pagar la renta, y empieza a vivir

allí, en la playita. El conflicto surge a través de la tensión entre, por un lado, la capacidad casi ~~primiti-~~va de adaptabilidad al ambiente que posee la gente y, por otro, la insensibilidad y ~~brutalidad~~ del sistema social que los expulsa aún de lugares tan agrestes por ser propiedad del Estado: "Nosotros la encontramos al fondo del barranco... Veníamos huyendo de la ciudad como bandidos porque los escribanos y los policías nos habían hechado de quinta en quinta y de corralón en corralón. Vimos la planta allí, creciendo humildemente entre tanta ruina, entre tanto patillo muerto y tanto derrumbe de piedras, y decidimos levantar nuestra morada... Por eso, cuando nosotros llegamos, sólo encontramos ruinas por todas partes, ruinas y, en medio de todo, la higuera" (II. 7). Después de siete años, tiempo que dura la narración, de lucha contra mil penurias que le costó hasta la vida del hijo mayor: "Perder un hijo que trabaja es como perder una pierna o como perder un ala para un pájaro. Yo quedé como lisiado durante varios días. Pero la vida me reclamaba, porque había muchísimo que hacer" (II. 17), y de arraigo: "Así fue como empezamos, yo y mis dos hijos, los tres solos. Nadie nos ayudó. Nadie nos dio jamás un mendrugo ni se lo pedimos tampoco a nadie. Pero al año ya teníamos nuestra casa en el fondo del barranco y ya no nos importaba que allá arriba la ciudad fuera creciendo y se llenara de placios y de policías. Nosotros habíamos echado raíces sobre la sal" (II. 8). Pero los vuelven a echar de allí: Todo parecía un campamento de gente sin esperanza, de personas que van a ser fusiladas" (II. 28). La dinámica del cuento surge precisamente del espíritu indómito del protagonista: con rabia contenida y humildemente, recoge sus cosas y se marcha con su hijo en busca de un nuevo sitio donde levantar su casa: "Esa fue la última noche que pasé en mi casa. Me fui de madrugada para no ver lo que pasaba. Me fui cargando todo lo que pude, hacia Miraflores, seguido por mis perros, siempre por la playa, porque yo no quería separarme del mar. Andaba a la deriva, mirando un rato las olas, otro rato el barranco, cansado de la vida, en verdad, cansado de todo, mientras iba amaneciendo" (II. 30).

El hallazgo de una higuera sirve para empezar de nuevo pero una vida dura y de sufrimiento. Con este motivo se abre y cierra el cuento, creando una estructura circular cuyo efecto no sólo produce la ilusión de que el hombre tendrá que continuar huyendo porque el mundo en que vive le es ajeno, sino que también representa la fuerza admirable del hombre que se resiste a morir, a través de la adaptación a la naturaleza en un contexto hostil, pese a que les es negado tal derecho por la "civilización" "Yo me acerqué corriendo: contra el acantilado, entre las conchas blancas, crecía una higuera. Estuve mirando largo rato sus hojas ásperas, su tallo tosco, sus pepas preñadas de púas que hieren la mano de quien intenta acariciarlas. Mis ojos estaban llenos de nubes" (II. 31). Lo positivo reside,

pues, en el ciclo de la vida humana repetido, a pesar de la constante amenaza que pesa sobre ella.

Una vez más, Ribeyro ofrece el contraste violento de dos realidades, una de ellas, la de la barriada ejemplificada por don Leandro, llena de ternura y humanidad, de armonía con la naturaleza, de una extraña y casi instintiva solidaridad y, finalmente de una cierta ingenuidad que les coge desprevenidos frente a aquella otra que podemos entrever detrás y que es la que les victimiza: "Es un abuso-. Nosotros lo sabemos, claro, pero ¿qué podíamos hacer? Estábamos divididos, peleados, no teníamos un plan, cada cual quería hacer lo suyo. Unos querían irse, otros protestar. Algunos, los más miserables, los que no tenían trabajo, se enrolaron en la cuadrilla y destruyeron sus propias viviendas" (II. 27). En realidad el cuento se desarrolla en términos estrictamente humanos, individuales, empíricos -hasta el límite es explícito- pero la historia asume al final, en la percepción de la totalidad y vista retrospectivamente, una dimensión alegórica. Los esfuerzos de don Leandro en favor de la barriada fracasan. Una vez más son vencidos al dejarse manipular por el poder instituido y a consecuencia de la misma opresión. A pesar de la toma de conciencia de don Leandro, los mecanismos de enfrentamiento utilizados no son suficientes, no son capaces de emprender una lucha organizada -otro elemento que define la posición en que se encuentran-. La conciencia política es mínima, lo demuestra el que recurren a cauces convencionales, a la legalidad oficial, contradictoriamente. Todo termina en una derrota aunque sobrevivirán en otra parte sin que nada haya cambiado, precisamente por caer mayoritariamente en la trampa del poder opresor. Don Leandro, sin embargo, queda solo en su rebelión, consciente pero impotente: "¿Adónde van no hay agua! -grité- ¿No hay trabajo? ¿Tendrán que comer arena! ¿Tendrán que dejarse matar por el sol!. Pero nadie me hizo caso..." (II. 29). El aislamiento los despoja de todo poder real contra el enemigo. Evidentemente, desde la perspectiva del narrador hay una intencionalidad política al presentar su impotencia e ineficacia como una consecuencia de la falta de conciencia y organización.

La experiencia de soledad de don Leandro aparece como un elemento relevante del cuento. Es un proceso creciente en una doble perspectiva: el ejercicio de su paternidad y la participación en cuanto miembro activo de la barriada. En el primer caso, juegan dos hechos fundamentalmente: la pérdida del hijo mayor que muere en el mar, cargado de un terrible dramatismo: "Cuando comencé a nadar ya todo estaba negro: negro el mar, negro el cielo, negra la tierra. Yo iba a ciegas, estrellándome contra las olas, sin saber lo que quería..." (II. 15), con el cual se sentía plenamente identificado: "-Que lo entierren en la playa, al pie de las campanillas. (El siempre quiso estas flores del barranco que son, como el elgeranio, como el mastuerzo, las flores pobres, las que nadie quiere ni para su entierro)" (II. 17);

y el distanciamiento progresivo del más pequeño que constantemente le reprocha y no comparte nada de su vida: "Verdad que es triste quedarse solo, así, mirando a sus animales. Dicen que hablaba con ellos y con mi casa y que hasta con el mar hablaba... Lo único cierto es que cuando venía de la ciudad y bajaba hacia la playa, gritaba fuerte, porque me gustaba escuchar mi voz por el desfiladero. Yo mismo me hacía todo: pescaba, cocinaba, lavaba mi ropa, vendía el pescado, barria el terraplén. Tal vez fue por eso que la soledad me fue enseñando muchas cosas como, por ejemplo, a conocer mis manos, cada una de sus arrugas, de sus cicatrices, o a mirar las formas del crepúsculo. Esos crepúsculos del verano, sobre todo, eran para mí una fiesta. A fuerza de mirarlos pude adivinar su suerte. Pude saber qué color seguiría a otro en que punto del cielo terminaría por ennegrecerse una nube" (II. 20 - 21); queda todavía un interlocutor, Samuel, aquel hombre que apareció sorpresivamente un día y que se lo llevó la policía sin que nadie supiese por qué exactamente: "El perro alemán, que siempre había vivido a su lado, bajó a mi casa y anduvo ahullando por la playa. Yo acariciaba su lomo espeso y comprendía su pena y le añadía la mía. Porque todo se iba de mí, todo, hasta la barca, que vendí, porque no sabía como terminarla. Viejo loco era yo, viejo loco y cansado, pero para qué, me gustaba mi casa y mi pedazo de mar. Miraba la barrera, miraba el cobertizo de estera miraba todo lo que habían hecho mis manos o las manos de mi gente y me decía: Esto es mío. Aquí he sufrido. Aquí debo morir" (II. 23)

La segunda perspectiva de su soledad tiene relación directa con el resto de la barriada. Primero lo buscan, le llaman "Papá Leandro", él se implica totalmente pero, al final, cuando les pide unidad no lo siguen sino que se vuelven contra él: "Había visto que la casa de Samuel, la primera que hubo en el lugar, había caído abajo y que sus piedras estaban tiradas por el suelo. Reconocí una piedra blanca, una que estuvo mucho tiempo en la orilla, cerca de mi casa. Cuando la recogí, noté que estaba rajada. Era extraño: esa piedra que durante años el mar había pulido, había redondeado, estaba ahora rajada. Sus pedazos se separaron entre mis manos y me fui bajando hacia mi casa, mirando un pedazo y luego el otro, mientras la gente me insultaba y yo sentía unas ganas terribles de llorar" (II. 27).

Varios elementos narrativos amplían el significado de los acontecimientos. El punto de vista combina una perspectiva amplia y una particular. A través de elementos de anticipación se crea la tensión. El lenguaje sencillo y por momentos poético despierta simpatía y compasión por el hombre, por todos los hombres y mujeres del pueblo. Los dichos, las frases coloquiales y los conceptos simples del mundo revelan una mentalidad popular, del hombre común. La progresión de acontecimientos conflictivos que en su totalidad encarnan el efecto singular del cuento, intensifica la fuerza emotiva que

cobra la sencilla relación metafórica entre el hombre y la higuera. Es interesante la agilidad que se nota en mover conjuntos humanos, la capacidad de infundirles una presencia sólida, consistente. Es algo novedoso hasta ahora y abre ricas perspectivas. Los protagonistas empiezan a apuntar ya hacia la representación colectiva. El uso del relato sin casi accidentes temporales, sin alardes visibles en todo cuanto a técnica se refiere, permite jugar con elementos sutilmente dosificados para crear el clima adecuado y obtener los propósitos que persigue.

Una vez más, estamos ante un cuento cuya perspectiva es de denuncia violenta, a través del realismo de un texto cálido e intenso.

#### "EL CHACO" (1961)

La acción del cuento se desarrolla en la Sierra del Perú, donde surgen amplias diferencias sociales, económicas, y políticas entre el indio y los grandes terratenientes, quienes junto con la Iglesia y el Gobierno forman tradicionalmente el triángulo del poder que consigue, a costa de la explotación del indio, todo lo que quiere. En este contexto tiene lugar "El chaco", acoso o caza de ojeo de indios. Se narra un conflicto entre Sixto, el hombre sobre quien recae el enfoque del cuento y el hacendado. Los huaripampinos o bien trabajan en las minas o son pastores y peones la mayor parte del tiempo de la hacienda de don Santiago. Constantemente llegan obreros de las minas a quedarse: "Pero sólo venían a morir, como dijo Pedro Limayta, pues tenían los pulmones quemados de tanto respirar en los socavones. Y en verdad que se fueron muriendo poco a poco, en las sementeras, tosiendo sobre las acequias, y se quedaron torcidos en el suelo, entre nosotros... Así fueron todos, menos Sixto Molina" (II. 35). Sixto es, pues, un excepcional sobreviviente que encarna una actitud de total enfrentamiento al hacendado don Santiago. Este atribuye ciertos daños que sufre la hacienda a la venganza personal de aquel -lo que no se comprueba en ningún momento-. Ya desde el principio, Sixto aparece como un hombre que tienen poderes sobrenaturales, sólo así se explica el que sobreviva: "Quizá Sixto vino ya muerto y nosotros hemos vivido con un aparecido..." (II. 35). A través del cuento y debido al conflicto que se intensifica, Sixto presenta características que combinan una persona común y una fuerza sobrenatural.

El narrador es extradiegético-homodiegético, es decir, estamos ante un narrador-testigo, dentro del cuento como personaje. Narra en primera persona. Si bien participa de la acción, el papel que desempeña es marginal. Infiere observando gestos y, fundamentalmente, las huellas de la acción. No se

identifica con nombre en el cuento. Se limita a lo que él oye de otros personajes, lo que ve -desde posiciones estratégicas- lo que él mismo opina o puede concluir de lo que otros piensan y sienten. Sigue y observa de cerca los actos de Sixto como testigo presencial, y aún le ayuda cuando éste lleva a cabo el asalto al hijo del hacendado. Es a él a quien atribuímos la transformación de la realidad en un ambiente extraño que bordea lo onírico y el nivel subconsciente de la gente, por medio del efecto distorsionador que la tensión y el calor le producen. Es casi un niño que participa en los acontecimientos y nos acerca a la acción, dando así más credibilidad a los hechos. Mediante el narrador se destaca el elemento de suspenso, lo que se logra al revelar el conflicto poco a poco, creando tensión. Aunque es difícil que Sixto pueda escapar de las garras del hacendado y el chaco, el narrador-testigo sigue el desarrollo de los acontecimientos con intensidad.

El punto de vista permite la participación del narrador en los acontecimientos, y la distancia narrativa entre el lector y la narración es reducida debido a que el narrador-testigo enfoca sólo en las escenas que crean la tensión. El tipo de sobrevivencia que aquí se plantea es bien distinta a la del cuento anterior, no tanto física cuanto "modélica"- Sixto acaba muriendo- y puede pasar a constituir un mito. La concepción que Sixto tiene de sí mismo es transcendida en cuanto puede ser aplicable a todos los hombres que se encuentren en situación parecida de conflicto entre un individuo y lo establecido en cuanto poder explotador. A Sixto le cuesta mantener su dignidad de hombre, y lo hace aún a costa de tener que pagar el duro precio de la muerte: "Usted no es mi padre -dijo-. Usted no es dios. usted no es mi patrón tampoco ¿Por qué me viene a gritar? Yo no soy un aparcerero ni su pongo ni su hijo ni trabajo en su hacienda. No tengo nada que ver con usted. Cuando más vecinos. Y carretera de por medio, y pirca de tunares" (II. 38). La trascendencia de lo individual está en que cobra valor para la comunidad a la que pertenece: Sixto se rebela representativamente, crea un modelo de conducta que podría ser asumido en cualquier momento por la comunidad entera y, en cierta manera, la muerte de Sixto aparece como necesaria para motivar la toma de conciencia de aquella, pues, de no ser así, el modelo de conducta revolucionaria no sería completo. Su muerte permite observar la reacción final de los que lo cazan: "Yo creí que iban a ir todos juntos pero no: don Santiago partió solo por un lado, tan al galope que su sombrero voló con el viento y no se dio trabajo de recogerlo. Los Otoyá se fueron por otro, llevando a su hermano que tenía un trapo amarrado en la cabeza. Los cholos y los celadores se fueron hacia la carretera..." (II. 57). Todos se dispersan, en contraste con el aglutinamiento de la amenazante presencia de los comuneros que lo rodean silenciosamente: "... los comuneros habían comenzado a acercarse, callados siempre, formando un muro alrededor del muerto..."

(I. 57). Los comuneros saben ahora que si es posible "asustar" al hacendado. Su muerte, pues, cumple una función provocadora en sentido positivo de despertar de la conciencia en la comunidad, moviéndolo todo el poder de resistencia acumulada durante siglos y de la que es imposible prever las consecuencias. Para lograr tal trascendencia, el cuento se vale del narrador-testigo que nos entrega ciertos detalles que, en forma acumulativa, van creando la tensión. A continuación analizaremos algunos elementos que nos parece refuerzan la carga transindividual creciente del cuento en toda su dimensión significativa:

a) Marcapampa, cerro donde hay ruinas de interés arqueológico ("Así llegamos hasta el cerro Marcapampa, donde están las ruinas. Nadie sube por allí porque trae mala suerte. Hace algunos años unos cholos subieron para sacar piedras y hacer con ellas corrales. Pero casi todos se murieron después o se quedaron ciegos" (II. 44 - 45). A través de esta referencia descubrimos una simbiosis entre, posiblemente, una antigua mitología y rasgos más recientes del Folklore. En esta primera información de narrador, se nos dice que subieron a Marcapampa con el fin de sacar piedras y hacer con ellas corrales y que murieron o quedaron ciegos, es decir, fueron objeto de un castigo mitológico que viene de un poder desconocido, asociado a Marcapampa. Si reparamos en la intencionalidad de la subida a las ruinas, es más bien de carácter individual, privado e ignoran el pasado indígena, y de ahí el castigo -as lo interpreta la comunidad al recurrir a su memoria-. Sin embargo, y contrastivamente, salen ile sos del lugar de las ruinas el chiuchi-narrador, los Paucar y Sixto Molina. Ahora bien, todos ellos suben no por motivos individuales sino con la intención de concertar una acción contra el enemigo común, no sólo de ellos sino de toda la comunidad. Allí planifican su lucha contra la malignidad de la opresión de la que todos son objeto. Hay un motivo quizá más profundo que surge del subconsciente de una raza, de la raza histórica del Perú, aquella precisamente de la que se derivan los integrantes de la comunidad indígena explotada por los hacendados. Los cuatro rebeldes, al subir al cerro, están yendo a las fuentes, probablemente precolombinas, de su propia historia en que la raza original del Perú no estuvo subyugada por explotadores. Las ruinas son la presencia viva de un pasado de identidad que no ha podido ser borrado, pese a su intencionada utilización en otras direcciones e incluso negación por parte de los grupos dominantes. Ejemplo de esto es el despertar que se describe como un impulso arquetípico en los chiuchis: "Yo miraba al chiuchi Antonio a la cara y por primera vez me di cuenta que era parecido a mí, que podía pasar por mi hermano. Mi cara, como la suya, debía estar también ahora color de ceniza, casi vieja, sin tiempo, como una de las tantas piedras que había allí tiradas" (II. 55).



La memoria de la raza subyace en el inconsciente y es accesible solamente a los que en el presente se levantan contra su realidad de esclavitud. De tal recuerdo los rebeldes obtienen -sobre todo el modelo por excelencia, Sixto-, como de una fuente mágica, oscura, las fuerzas que los sostienen en su lucha contra la explotación, poder heredado desde una época posterior a la que constituye la memoria de su raza. En este substrato mitológico buscan a nivel subconsciente, quizá, y encuentran un espacio protector. De esa especie de inconsciente colectivo deriva su fuerza. Y así, numerosos elementos narrativos no sólo destacan el carácter sobrenatural de Sixto sino también el hecho de que éste se inspira en la creencia indígena del poder de las ruinas en cuanto portadoras de ese pasado. Escondiéndose allí fuerza a los hacendados a subir al cerro de la mala suerte. Hay complicidad en los comuneros para enmarcar al chaco ya asegurar su ascenso al cerro, lo que hace pensar no sólo en una sublevación tradicional de una persona o un grupo abusado contra las injusticias sociales, sino, sobre todo, en la relación espiritual y sobrenatural entre Sixto y la comunidad, fuerza que emana de la visión animista de los indígenas y que contagia incluso a los hacendados que acabarán huyendo despavoridos y dispersos. Se vitaliza así la historia de un indio rebelde que tiende una celada al hacendado para atraerle la maldición del cerro, según una mentalidad mágica, hecho que es digno de la temática de un cuento fantástico. Lo que se logra, a fin de cuentas, es la transformación de una sublevación a nivel subconsciente del indígena, donde se encuentran las fuerzas creativas de la mente en contra del abuso. Dicha transformación la logra el narrador por medio de un cambio metafórico que convierte a los comuneros, por ejemplo, en derviches.

b) Fase final del cuento que refuerza el enfoque de transcendencia de lo individual. A través de técnicas cinematográficas se logra crear un efecto de creciente amenaza contra los chaquistas. Veámoslo con algunos ejemplos:

- 1.- "...aparecieron por la puna los primeros comuneros de Huaripampa. Venían caminando en fila o por grupos y se quedaban parados, lejos de nosotros... Eran bastantes pero no se movían" (II. 53).
- 2.- "...vimos otra fila de comuneros que venían por el costado del cerro. También se quedaron lejos, parados..." (II. 53).
- 3.- "...los huaripampinos habían vuelto a avanzar un trecho más. Conforme los mirábamos, se iban quedando tiesos..." (II. 53).
- 4.- La amenaza se ve reforzada por la percepción que en esa dirección tiene el hacendado: "Esto no me gusta... que no me avance esa gente ¿entienden? (II. 53 - 54). Dos adolescentes el chiuchi Antonio y el narrador-testigo observan este despliegue de subida al cerro a la manera de una cámara que se

eleva para una toma panorámica.

El ejemplo de Sixto no es inocente políticamente, empieza a tener los primeros efectos. Así es visto también por el hacendado que se ajusta ante aquella masa de silenciosos comuneros, cuyas intenciones permanecen indefinidas y, precisamente por ello, como una fuerza siniestra y amenazante que se intensifica aunque no llegue a articularse física o verbalmente como repuesta: "Era terrible ver como avanzaba esa gente, por ese cerro donde nunca subía nadie, bajo un cielo tan azul. Yo me quedé parado, mirando las punas de alrededor, los alambrados, los cholos que se habían quedado abajo y más allá los comuneros que formaban una mancha muy larga que ni se movía" (II. 55). El chaco sería algo así como una síntesis reveladora de todas las rebeliones indígenas contra los conquistadores y los que los sustituyeron después. Y la subida a las ruinas de Marcapampa no es sino el eterno retorno a los orígenes, la iniciación, a través de un rito, a una nueva vida, es decir, una especie de renacimiento. El hoy de un pueblo se expresa literariamente a través del sentido mitológico que subyace a sus distintas manifestaciones. En este cuento se presenta una manera indígena de atacar los motivos individuales de competencia personal que caracteriza la sociedad dominante y que están en franca oposición con la cosmovisión del mundo del indígena y con su peculiar modo de vivir, e incluso de responder a la agresión externa. Sixto cumple un poco la función de ser conciencia de su raza: ante el hijo del patrón no agacha la cabeza humillado: "Sixto no dijo nada y lo miró a los ojos. Así estuvieron mirándose largo rato, como buscándose querella" (II. 36). "Sixto lo esperaba y cuando el ingeniero pasaba, lo miraba a los ojos, sin quitarse el sombrero. El niño José se detenía un momento y lo miraba también, hasta que Sixto se echaba a reír y se retiraba". (II. 36); "El niño José volvió a desmontar y le pegó otra vez. Así le pegó durante varios días, le dio hasta con el fuste pero Sixto siempre regresaba al camino. Al final el niño José se aburría o no sé que pasaría, pero la verdad es que para ir hacia el ganado tomaba el camino de la quebrada y no la carretera, donde Sixto lo seguía esperando" (II. 37).

El quechua es otro de los elementos identificadores del mundo indígena, y Sixto reivindica para sí el derecho de su propia lengua frente a la lengua dominante: "Don Santiago le habló en castellano pero Sixto se hizo el que no entendía (II. 38). Y cuando habla en la lengua del patrón es para dejarle claro su pronunciamiento, su igualdad frente a él no reconocida por aquel: "Usted no es mi padre -dijo- Usted no es dios..." (II. 38). Sixto tiene tal conciencia crítica que descodifica adecuadamente el contenido del lenguaje y los gestos del patrón. No quiere nada con él. Están radicalmente enfrentados. "Hablar bonito no es decir la verdad. No tengo nada que ver con usted -y no bebió la chicha ni comió chuño que invitó don Santiago...; Habla sólo mentiras. Mi padre se murió de pulmonía porque se



levantaba a las tres de la mañana, en medio de las heladas, para espantar a los zorros... Ahora se va donde el personero para comprarlo. Le da plata para que los huaripampinos trabajen en su cosecha. Sé que le va a comprar hasta un camión. Los dos son como perros: ladran la misma lengua. Peor todavía porque cuando muerden lo hacen calladitos, a la traición (II. 41).

La agresión continua de la que es objeto Sixto por parte del hacendado, no sólo no le vence sino que le agudiza aún más la conciencia de la situación de explotación de su comunidad y le radicaliza. Es un poco como la chispa que está prendiendo en medio de los suyos poco a poco: "El único que no quería trabajar era Sixto (en la hacienda, se entiende)... Pero Sixto no cejaba, iba hablando de un lado para otro y cuando al atardecer llegaban los braceros a Huaripampa, dolidos de tanto trabajar en la tierra de don Santiago, los esperaba a la entrada de la comunidad y los seguía por el camino para reirse de ellos" (II. 42).

La tensión narrativa crece en la medida en que la conciencia de Sixto se agudiza y su respuesta presagia una cadena incontenible de enfrentamientos posteriores entre el hacendado y la comunidad.

En el momento de la máxima tensión narrativa y en torno al foco de la acción, que sigue siendo Sixto, se constituye una especie de coreografía a través, primero, de la descripción del movimiento físico del chaco que avanza en "la explanada antes de la cumbre" acosando a Sixto: "Era terrible ver como avanzaba esa gente, por ese cerro donde nunca subía nadie, bajo un cielo tan azul..." (II. 55). La descripción connota por asociación con el movimiento también físico de los comuneros que, si bien el chaco se cierne sobre Sixto, las filas de los comuneros, potencialmente, se ciernen sobre el chaco. En torno a Sixto el movimiento del chaco es negativo (quieren eliminarle), mientras que el de los comuneros es de signo positivo, precisamente, por ser de signo negativo frente al chaco (es posible que quieran salvarlo). Hay una proporción que se nos impone en ambos movimientos físicos en torno al único centro: Sixto -un círculo interior que va angustiándose en torno a él y un círculo exterior, a su vez, de los comuneros amenazando potencialmente al círculo interior. Los círculos son concéntricos-. En realidad, los integrantes del chaco, sobre todo don Santiago, perciben la amenaza potencial que constituyen los comuneros. Por asociación aplicamos cualquier acto del chaco contra Sixto, como inminente también de parte de los comuneros frente a los chaquistas.

Ahora bien, ambos movimientos antes de llegar al final son acompañados por otro tercero, el de las nubes, con un papel simbólico importante asociado a los comuneros. Estas como aquellos también llegan en grupos de distinto tamaño: "Seguimos mirando al cielo mientras avanzábamos. Las tres nubes crecieron, se juntaron, formaron una sola mancha, se dividieron en pedacitos y, pasando sobre

nostros, se perdieron, blancas, sobre las tierras de la hacienda..." (II. 52). Tanto los comuneros como las nubes: "Y en verdad que sólo ahora, y nosotros no nos habíamos dado cuenta, habían llegado las nubes, las verdaderas (II. 57). Ambos elementos, comuneros y nubes se unen en una especie de presagio vago. Las segundas simbolizan, pues, la posible tormenta que se desencadenará sobre el hacendado: "Todos se iban rápido, casi asustados, como si les hubieran dicho que Marcapampa y todas sus piedras iban a derrumbarse sobre sus cabezas (II. 57). Los comuneros unidos rodean al cadáver, a quien reconocen como parte de ellos mismos, quedan, pues para vengar esa muerte aparentemente inútil. Saben ahora que sí es posible asustar a don Santiago y los Otoyá. La muerte individual de Sixto cobra una dimensión que la trasciende, no prevista por él en su conciencia, pero real para la comunidad en la medida en que la moviliza y motiva. El, como individuo, encarna las reivindicaciones de su raza, de su clase, gracias a que Sixto se reintegra a su comunidad por la vía más radical, la de su auto-sacrificio: "... desde arriba se podía ver que corría hacia los fusiles" (II. 57). Repárese en este efecto de panavisión en toda su extensión, logrado desde la perspectiva del narrador-testigo, que escoge el ángulo de su observación y lo anota así: "El chiuchi Antonio y yo... nos fuimos caminando por la explanada para ver todo desde arriba" (II. 56).

En el cuento se establece un curioso paralelismo entre el hombre explotado y sus animales: su agresión a estos pobres seres indefensos anticipa, casi siempre, la misma que sufrirá el hombre-instrumento de trabajo del explotador. Son cosas simplemente, posible objeto de cualquier tipo de violencia si oponen resistencia, y aquí radica al parecer el motivo más profundo de la conciencia de Sixto que le empuja a rebelarse. Contrastamos, por ejemplo, dos textos en este sentido muy gráficos de lo que queremos decir:

- 1.- "Sólo miraban ese cuerpo agujereado que la lluvia atravesaba como un colador" (II. 57).
- 2.- "Cuando entramos al corral vimos que se habían muerto con los ojos abiertos, sin protestar, echando sangre por su pellejo lleno de huecos de bala" (II. 40).

La muerte de sus animales presagia aquella de la que será también víctima Sixto: corren la misma suerte.

En síntesis y a modo de conclusión podemos decir lo siguiente:

- 1) La trascendencia del cuento reside en la amalgamación final de elementos reales y fantásticos (si entendemos por tal la mentalidad mágica y el elemento mitológico en cuanto motivador de la rebelión).

2) Sixto se automargina del medio dominante como conciencia crítica de la comunidad y, en ese sentido, su rebelión y su muerte tiene una enorme carga política. Puede convertirse a la larga, y de hecho empieza a notarse ya, en un mito para la comunidad, con un enorme poder movilizador.

3) Sixto es un rebelde que se enfrenta a los poderes establecidos y, por lo tanto, es también un marginal politizado. La soledad, incluso en su muerte, es la consencuencia de su intencional distanciamiento y enfrentamiento final: muere como resultado de una acción directa del poder efectivo de los hacendados, y su sublevación se convierte en una especie de modelo político para la comunidad indígena, para el hombre de la sierra en general.

4) Su muerte, negación de su propia supervivencia física, es la afirmación de la supervivencia de la comunidad y de él como memoria de aquella a través de su ejemplar comunión con su pasado indígena. Si muere es porque se ha sublevado contra los opresores y en una confrontación violenta. El impacto de su acción y de su ejemplo él no puede preverlo y si actúa así es por una especial necesidad de coherencia personal.

5) Se propone, de alguna manera, un tipo de sublevación para la Sierra diferente a la meramente individual: La rebelión contra el poder explotador y tirano debe ser solidaria para alcanzar el éxito. Dos niños: el chiuchi Antonio y el narrador-testigo -símbolo muy sutil- recogen este desafío al seguir con atención el destino de ese hombre que, a diferencia de los personajes de Arguedas y Alegria, combate solo y cae: "Nosotros también nos fuimos cuando los comuneros hablan comenzado a acercarse, callados siempre, formando un muro alrededor del muerto. Nadie lloró ni soltó un gemido. Sólo miraban ese cuerpo agujereado, que la lluvia atravesaba como un colador" (II. 57). Lo rodean y contemplan en silencio: lo que ahí se puede estar gestando en ese momento es insospechado pero, bien puede preverse una posterior reacción de solidaridad, con la típica violencia medida y casi siempre desbordada -no es una contradicción- que caracteriza al hombre indígena de la Sierra del Perú, como un estallido del dolor acumulado durante siglos.

#### "FÉNIX" (1962)

En "Fénix" se nos narra fragmentariamente la historia de seis personajes, todos foráneos a la enigmática región de la Selva del Perú en donde se desarrolla la acción del cuento. Los reúne como actores y espectadores una función del circo, conformando un microcosmos cerrado y significativo. Son los siguientes personajes: Fénix, el hombre fuerte; Irma, la contorsionista; Max, el enano payaso; Mar-

cial Chacón, el dueño del circo; Eusebio, un soldado; y Sordi, teniente.

El trama es sencilla: en el momento de la máxima expectativa por parte del público en el circo -contienda entre el oso, Kong y el hombre fuerte- Chacón se encuentra con que la fiera no quiere levantarse, parece no poder -viejo y agobiado por el calor, no hay nada que lo anime-. Para no defraudar al público, no queda otra alternativa más que fingir la pelea -Fénix se disfraza de oso y Chacón será el hombre fuerte-. Al final, Fénix vence a Chacón, el hombre fuerte, y lo mata. A pesar de que lo odia, como todos los otros, al darse cuenta de lo sucedido y sudando copiosamente bajo su disfraz, llega a sentir pena. En realidad, los acontecimientos convierten lo mágico de un circo en un espectáculo grotesco. Luego se quita la cabeza de su disfraz y sale a bañarse al río. Recobra su antigua fuerza de boxeador. Al acabar con Chacón, queda libre de todos los papeles hasta entonces representados y encuentra su verdadera identidad. Esto le anima a proponerse una meta -proceso necesario para seguir viviendo.

La narración asume la forma de la primera persona: una especie de compromiso entre el monólogo interior directo y soliloquio. El monólogo interior directo se caracteriza, sobre todo, por la impresión que da de haberse liberado de la autoridad del narrador, saltando de golpe a la narración en primer plano. Al no notar el entrometimiento del narrador, parece, más bien, un discurso inmediato. El narrador disimula su presencia y hace que el personaje mismo hable, como si expresara una especie de rumia mental. Los personajes no hablan, pues, para nadie, simbolizan lo no verbal: el fluir de emociones y pensamientos, en una especie de subjetividad naciente, recién desprendida de lo emocional y no controlada todavía por el razonamiento.

Se trata de un "Yo" múltiple que narra en secuencias de seis puntos de vista. La acción primaria del cuento -lo que acontece en el circo- se desarrolla al ser generada, narrativamente, en la conciencia de los personajes. No se trata, por tanto de diferentes versiones de un suceso, como en la focalización múltiple, sino también en que, cada conciencia, al irse desplazando en el tiempo, contribuye como una especie de testigo al desarrollo de la acción. Esto es lo que permite tener al lector una sensación de inmediatez en lo narrado, que lo fuerza a una mayor identificación y toma de partido. A través, pues, del punto de vista y de la ordenación de acontecimientos, se crea una experiencia que trasciende la realidad particular y banal de lo narrado y fija, por último, el tema del hombre atrapado en una situación social.

En "Fénix" hay una trascendencia de lo real que permite una representación alegórica del Perú o

de cualquier otro país que se encuentre en situaciones parecidas. No es por casualidad que el escenario del cuento sea un circo-símbolo pleno de otra realidad-. Curiosamente se crea un marco de poetización: la percepción del mundo está formulada en un lenguaje predominantemente imaginativo.

En cuanto a la estructura del cuento, podemos diferenciar dos niveles: 1) la forma externa y 2) la estructura interna.

1) Forma externa. El cuento se divide en treinta y dos narraciones cortas y fragmentadas. Cada uno de estos trozos de narración se corresponde respectivamente con el punto de vista de cada uno de los personajes, en el orden siguiente: Fénix - Irma - Chacón - Max - Eusebio - Sordi. Cambian las posiciones de los dos últimos, y en la quinta ronda, dejan de narrar Eusebio y Chacón, las últimas veces que aparecen el conjunto de voces narrativas. Así, pues, la acción primaria -sucesos ocurridos en el circo- es descrita por un total de seis personas o, lo que es lo mismo, por seis puntos de vista diferentes.

De alguna manera, los cambios en la estructura nos remiten a un ambiente que refleja la falta de esquemas claros y adecuados en la vida cotidiana. Comunica, pues, sensación de desorden y caos con una conmoción que se intensifica y culmina con la muerte de Chacón. El cuento empieza y termina con trozos de narración referentes a Fénix, creando de esta forma una sensación de circularidad, que alude a un mundo cerrado y repetido del contexto del circo y que sólo al final parece romperse por la huida de Fénix hacia la Selva.

2) Estructura interior. Se hace clara al enfocar el punto de vista de la narración fragmentada, una especie de "collage". A través del conjunto de cada uno de los trozos de la narración en primera persona y en forma de monólogo -en un presente real o actualizado a través del recuerdo y la evocación- se presenta una visión total de la realidad, debido a los múltiples puntos de vista, junto con un estilo elíptico, entrecortado y telegráfico -el propio del monólogo y la observación de la acción con recuerdos. Si nos paramos a ver la estructura interior desde el punto de vista de un personaje, podemos observar otros elementos que vitalizan la experiencia del cuento: a) la función del narrador, le facilita dar impresiones y opiniones, resumir la acción, evocar épocas añoradas u odiadas y resaltar las emociones intensas mediante el lenguaje; b) entrecruzamiento de planos subjetivos de recuerdos y frustraciones, imparten un tono de caos, futilidad y soledad.

Ahora bien, el enfoque del cuento recae principalmente en la historia de Fénix. Relata sus miedos y deseos y, mientras, los otros personajes ofrecen diferentes perspectivas sobre él también. Historia de un hombre paralizado, sin posibilidad de salir de una situación patética y que gira alrededor del concepto de metamorfosis. Irma, al verlo disfrazado de oso, se apena por su triste papel de oso. Si la gen-

te supier que ese animal al que golpean es un hombre como todos, o quizá deba decir "fue un hombre como todos" "Porque ¿qué cosa es Fénix al fin? Ni él mismo lo sabe. Ahora hasta ruge" (II. 76). La confusión hombre-animal que se crea, se extiende incluso hasta los soldados que se asustan por la muerte de Chacón: "...Los soldados hacen rato que gritan. Ahora se han puesto de pie y señalan la pista y pegan alaridos... los soldados se avientan de las tribunas, saltan en confusión, algunos salen por debajo de la tienda. ¿Adónde van? Se escapan, seguramente, hacia su campamento..." (II. 79).

Para entender un poco la significación total, necesitamos reparar en algunos otros elementos: el contexto de la acción, por ejemplo. El circo aparece como un micromundo representativo, simbólicamente de una realidad mayor. Para diseñar las características de ese mundo, es importante analizar primero cómo es y quiénes lo habitan. Primeramente diremos que no se trata de un circo importante, asociado a otros circos, sino, más bien, de un pequeño circo que va rodando por los pueblos. Realidad de ficción inscrita dentro de una realidad más grande y que, paradójicamente, la simboliza en su estructura interna. No cabe duda de que existe un paralelismo intencional entre el hecho del clima agobiante de la selva, por ejemplo, y la alta temperatura de la tensión lograda en la confrontación Fénix - Chacón. La estructura de ese micromundo es cerrada y circular, no acontece nada nuevo, no hay manera de cambiar nada al interior de ella. Por eso al final se plantea una salida en doble sentido: física y socialmente. La estructura de relación es totalmente vertical y opresiva: Chacón ejerce el poder despóticamente sobre los otros, que se convierten en seres instrumentales de acuerdo a sus particulares intereses, tratados no mejor que el oro. Pero a su vez, Chacón aparece como víctima de otro poder mayor. En realidad, esto pasa en países subdesarrollados, con economías totalmente dependientes, donde la burguesía nacional funciona servilmente frente a los intereses de la burguesía exterior. Repasemos ahora uno por uno los habitantes de este pequeño universo cerrado:

1.- Fénix: Su historia personal apenas esboza, algo de su origen (pobre) raza (negra) y la trayectoria hasta el momento en términos muy generales (una vida de sufrimiento). Hay algo misterioso en Fénix que se nota desde el principio del cuento, algo muy difícil de precisar. Al final encarna en sí mismo como una posibilidad nueva: se va hacia el río hablando de la "nueva ciudad que va a construir". Final preparado por la metamorfosis que afecta a Fénix, expresamente sugerida en el nombre que da título al cuento. Citamos aquí algunos textos que hablan por sí mismos: "Fénix fue el hombre fuerte de su pueblo, cuántas veces me lo ha dicho, cuántas veces... Y de pronto alguien vino, le robó su fuerza y la fue vendiendo de ciudad en ciudad, hasta no dejar de él ni la sombra de lo que fue, ni siquiera el remedio de su sombra" (II. 61); "Eso era Paramonga, hasta ahora me acuerdo. Mis siete hermanos no ha-



cian otra cosa que emborracharse después del trabajo y tirarse en las hamacas, mirando ~~las arenas~~ y sin ganas de vivir... desde niños no hacían otra cosa que cortar caña... Por eso me fui de la hacienda ...” (II. 65); “Rata, hombre, oso, qué sé yo lo que soy” (II. 73); “Eso no me lo había dicho, que me iba a dar fuerte en la cabeza. Debajo de esta piel tengo mi pellejo de hombre, de hombre sufrido, pero esos golpes hacen daño. Claro, él puede hacer lo que quiera y yo nada” (II. 76); “Circo hago desde que nací...” (II. 78).

2. Irma: contorsionista. En cuanto mujer hay elementos claves que hacen más visible su condición de marginada: como artista de circo y como mujer en un ambiente masculino, claro está en un contexto que no le permite ser, doblemente oprimida por su condición económica y como mujer, por ser tal en una sociedad machista. Pocos sabemos de su historia: “Antes de encender su cigarro ya me está echando porque después de usarme ya no soy nada para él, soy una cosa que odia” (II. 65 - 66); “Un latigazo en la cara: como si fuera un corte de cuchillo... Cuando quise decirle a Marcial que así no se levantaría nunca el oso, levantó el brazo y me dio un fuetazo en la cara” (II. 69).

3. Chacón: una especie de caricatura de un capitalista, que no vive más que para sí mismo, y que no pertenece a ninguna clase definida pues no está asociado con ningún otro director de circo. Se cree superior y considera a los demás inferiores: deshumanizado que deshumaniza. Encarna, por otro lado, la filosofía e ideología burguesa en su totalidad. Está afincado en su pequeño poder que le garantiza la utilización de los otros: “Hubiera preferido nacer rey, claro, o millonario, pero ya que no tengo corona ni fortuna aprovechemos esta vida... He luchado con más fuerza que muchos y he dejado a cuántos tirados en el arroyo. No tengo principios ni quiero tenerlos... Trabajo, en consecuencia no me insulten. Pero sobre todo hago que trabajen los demás. Vivo de su trabajo pero no a la manera de un parásito sino como un inteligente administrador. Soy superior a ellos ¿quién me lo puede discutir?... Reconozco también que hay superiores a mí: los que tienen más plata. El resto, son mis sirvientes, los compro...” (II. 62); “A los animales como a la gente: a puntapiés. Nadie conoce mejor que yo el efecto moral de una patada...” (II. 66).

4. Max: enano que vive marcado por la experiencia de su exclusión de la “normalidad” social: “Soy como Fénix, el hombre fuerte, un hombre sólo. Pero él al menos...” (II. 63); “Llegué al Paseo de la República y me eché a dormir en el pasto. Allí fue donde me encontró Marcial Chacón: “Necesito un enano. Coge tu sombrero y sígueme”. Hace tres años de eso y desde entonces de pueblo en pueblo, por costa y por sierra, hasta aquí” (II. 67); Enano de los mandados, cabezota, ojo de pescado, chicipierna, quijadón... ¿Quiénes serían mis padres? Lo único que sé es que me fabricaron mal y de ver-

guenza me tiraron por alguna parte. O como algunos dicen, que me parió una perra" (II. 74).

5.- Eusebio: soldado, instrumentalizado por el poder, dispuesto a todo, hasta a matar, con tal de lograr algún beneficio personal: "Yo soy mestizo, medio mal, cabeceado entre indio y blanco; por eso será que el teniente me prefiere..." (II. 64); ("... y hasta sé disparar un fusil. Una vez disparé sobre un zambo. Fue en una revuelta que hubo en una hacienda del norte. Es la única vez que he disparado sobre un hombre... Cuando le cuento esto a mi teniente dice... que yo he tenido suerte porque hay muchos que se pasan toda la vida sin disparar." (II. 68).

6.- Sordi: teniente que se encuentra cumpliendo un castigo en esa región apartada del Perú y que, dentro del cuento, representa el poder instituido que se enfrenta a la nueva libertad que quiere instaurar Fénix mediante mecanismos de agresión: "Y de pronto... me sacan de San Martín y me mandan de castigo a Corral Quemado, a mil kilómetros de Lima, a cuarenta grados a la sombra. Un rancho de cañas y un brazo de río. Dos años aquí" (II. 64); "La contorsionista me ha contado no sé que historia, que el oso es un hombre, que el hombre es un oso. Está loca. Pero mi ordenanza ha visto también y... esla impresionado como yo, como todos. Ya me decía: debía haber traído mi revólver. Pero iremos a buscarlo, es un peligro dejar un animal así cerca del campamento... Hay que poner orden aquí, para eso nos pagan..." (II. 79).

En el encuadre general del texto, Fénix aparece claramente asociado al oso del circo, no sólo porque éste simule una lucha con él en cada noche -la atracción del espectáculo ofrecido- sino también por otros tipos de relación que se establecen en orden al significado y que sistematizamos como un proceso de progresiva y total identificación hasta llegar, al final, a una ~~substitución~~ ~~del~~ ~~hombre~~ ~~por~~ ~~el~~ ~~oso~~: "... patada en el culo, patada en la costilla, patada del patrón. Mi viejo hermano, hermano peludo, ojos de papá, de abuelito, mi pariente sin habla, de gritos, de rugidos, el que se deja abrazar y tumbar, de puro bueno, seguro o cansado o de sueño o de aburrido" (II. 69). Fénix siempre había, simbólicamente, participando en una lucha contra Kong, y en un momento llega a un rechazo de lo establecido, a un rechazo de la monotonía de la vida del circo, de esa vida hecha de dolor y humillación, de explotación. Al final lucha contra Chacón y lo mata. Después se encamina hacia la selva, como lo hubiera querido hacer también Kong, si hubiera podido. Camina hacia el río, hacia la libertad. Es más, camina hacia la libertad que se hace en cuanto representativo simbólico de todos los oprimidos y explotados en el circo del mundo, mientras el Teniente Sordi lo persigue por estar en representación del orden tradicional que no tiene nada que ver con este nuevo que encarna Fénix. Si reparamos en la dedicatoria para este cuento, a Javier Heraud, vemos que apunta a este mismo nivel del sentido "Fénix"

encarna una identificación total con "los de abajo". Las circunstancias descritas en Fénix, apoyan el simbolismo central Fénix como fuerza vengadora y liberadora. La dimensión transreal que va más allá de lo narrado, acaba imponiéndose visiblemente en el cuento. El paralelismo entre la creciente violencia de la confrontación y la metamorfosis que sufre el oprimido -efectiviza aquello que se representa simbólicamente- queda claramente establecido. Fénix utiliza la violencia porque no le queda otro remedio, pero en ningún momento se siente cómodo en la piel del oso "revolucionario" y "violento". El circo es, como ya dijimos, como un símbolo, un microcosmos de la sociedad de la que no sale por falta de fortaleza para romper su estructura, por falta de imaginación e invención. El hombre está atrapado, no puede escapar y así surge, pues, el tema de la sublevación, que no es fruto de un pensamiento lógico sino más bien de impulsos o sentimientos que actúan sobre la fuerza física, algo así como el surgimiento y maduración de la conciencia.

Sólo al final del cuento se resuelve el misterio de Fénix, al trascender su rol como componente del circo y asumir una representatividad simbólica en una sociedad que, por fin, se subleva. Se reviste, pues, de una violencia que no le es connatural -finge ser un oso- y sorpresivamente efectiviza esa violencia en contra del poder que oprime, sin que se interponga a su rebeldía ninguna actitud o condicionante social de la ética burguesa. Fénix ejecuta ritualmente al explotador y se produce el resurgimiento de un hombre que se describe como acabado y que es aludido también por la significación mitológica de su nombre -renacido de sus cenizas-: "Escampa. Noche espléndida, estrellada, como al lado del mar. Paramonga y los cañaverales, dunas de la costa, todo eso parece venirme del cielo tan limpio. Pero del suelo sólo me llega el lodazal" (II. 80).

Mediante el proceso simbólico no sólo se perfila al hombre bestializado por otros hombres que ejercen el poder sobre él sino también la victoria de éste sobre aquellos y la revelación victoriosa de lo que podrá ser en el futuro, en contraste con las vidas vacías de los del circo. Formalísticamente también hay un cambio de dirección en el estilo, entre casi todo el texto del cuento y este último párrafo: "Dejo mis surcos hondos. Avanzo, libre, hacia el río, con mi cabeza de oso en la mano, decapitado, feliz. Atrás sólo la tienda iluminada del circo. En el circo, Marcial, Max, Irma, Kong, los soldados meones, todo enterrado, todo olvidado" (II. 80). Avanza, despojado ya de la violencia, hacia el reino de lo humano, del calor y la belleza.

Tanto el punto de vista como la ordenación de los acontecimientos, han sido puestos de relieve en este cuento, colaborando a transformar una historia que parte de una circunstancia particular, y, a través de ello, lo grotesco de unas vidas paralizadas, reflejo de las condiciones sociales en la que tantas

personas están atrapadas, sin poder autoafirmar su existencia en lo humano. Mientras, las fuerzas en contra preparan la represión: Mi fusil... está bien aceitado... Hay que poner orden aquí, para eso nos pagan... Te ilustrarás, teniente Sordi, y a lo mejor por allí hasta se te descuelga un galón" (II. 79 - 80).

El asesinato de Marcial Chacón hace visible la eficacia del triunfo. Pero, a su vez, el vencedor se convierte en un prófugo del poder establecido. Manera sutil, como casi siempre en la obra de Ribeyro, de relativizarlo todo, incluso la posibilidad de una realidad diferente, sin negarla y apostar por ella. Se trata de fuerzas distintas encontradas: la del poder opresor y las del sueño, la imaginación y la invención: "Avanzo hacia el agua, sereno al fin, a hundirme en ella, a cruzar la selva, tal vez a construir una ciudad. Merezco todo eso por mi fuerza. No me arrepiento de nada. Soy el vencedor. Si esas luces de atrás son antorchas, si esos ruidos que cruzan el aire son ladridos, tanto peor. Los llevo hacia la violencia, es decir hacia su propio exterminio. Yo avanzo, rodeado de insectos, de raíces, de fuerzas de la naturaleza, yo mismo soy una fuerza y avanzo aunque no haya camino, me hago un camino avanzando" (II. 80).

#### CONCLUSIONES:

El volumen que lleva por título *Tres historias sublevantes* (1964), supone una continuidad y, a la vez, un cambio con los anteriores cuentos de Ribeyro. En general, éste confiesa no haber pensado nunca en un libro de relatos sino más bien en cuentos independientes unos de otros. Esta vez parece haber, sin embargo, una intencionalidad diferente:

"El único libro en el cual pensé desde el comienzo fabricar una arquitectura mayor: tres relatos largos, cada uno de ellos sobre una de las grandes zonas geográficas del Perú (tradicionalmente conocidas como Costa, Sierra y Selva) y, al mismo tiempo, sobre tres tipos de lucha: el de la Costa, la lucha del hombre por la vivienda; el de la Sierra, la lucha del hombre por la tierra; y el de la Selva, por la dignidad. Son tres combates perdidos puesto que los protagonistas de estas tres historias terminan derrotados. Pero a diferencia de la frustración de *Las botellas y los hombres* incita a la sublevación. En efecto, uno de los objetivos de *Tres historias sublevantes*, expresado desde el título, es incitar a la sublevación. Yo creo que la indignación es un buen sentimiento en el lector: puede incitarlo a la acción" (I. 3).

Se completa así una visión geográfica y topográfica del Perú. Cada cuento se corresponde con cada

una de estas regiones naturales del país. El concepto de "historia" sugiere, además, una presentación más elaborada y extensa que un cuento. Y, a su vez, la palabra "sublevantes" sugiere la unidad creada en las tres narraciones por la indignación que quiere provocar como efecto inmediato en el lector. Las tres historias están enlazadas entre sí tanto por una estructura geográfica (ya mencionada) como por la estructura temática (el hombre que lucha y que es "vencido"). Las tres ofrecen una visión rebelde, heroica, una versión estimulante ante la realidad, que contrasta con aquella otra de cuentos anteriores, deprimida y vejatoria. Ahora los protagonistas conocen el triunfo, que, si prescindimos de lo externo, se traduce en una victoria interior de esos nuevos héroes: arruinados, perseguidos o muertos, pero que todos ellos pueden decir: "Soy el vencedor...". En realidad son las mismas historias sólo que con otra actitud: la adversidad ya no los rinde, el poder, aunque los derrote, ya no los humilla y subyuga.

Tres tipos de lucha en proceso ascendente que, estilísticamente, también se expresa -y que significa una progresión en la reivindicación del hombre que toma conciencia- a través del uso de correlatos objetivos (y al mismo tiempo intensamente simbólicos) de sus personajes humanos y que progresa en términos literarios, desde el símil ("Al pie...") al símbolo ("El chaco") y desde el símbolo a la metáfora ("Fénix"). Se trata en definitiva de distintos tipos de supervivencia, cada vez más exigentemente planteada y que conlleva una radicalización en la actitud del protagonista. Hay una progresión interesante en la unidad, puesto que en las tres, al igual que en todos los cuentos anteriores, el protagonista es un verdadero outsider socio-económico. Ribeyro continúa aquí, de manera más simbólicamente representativa, urdiendo sus historias con las gentes y en los medios marginales de la sociedad del Perú, situándolas en el vasto sector de exiliado de su propio país que siempre le ha interesado por sobre todo el resto. Una vez más, se revela como un delineador de caracteres, atento observador, hábil para elegir sus materiales, consciente de sus posibilidades y recursos, cauto, es decir, constante en sus características individuales. Muestra aquí soltura para mover los conjuntos humanos, capacidad de infundirles una presencia sólida, consistente. Es algo novedoso en este último libro que le abre a ricas perspectivas: sus personajes empiezan a apuntar ya decididamente hacia la representación colectiva. Posiblemente, porque la extensión de las historias le resulta más apropiada, y no sólo en la condición combativa y en el nuevo espíritu que infunde a sus personajes, se muestra aquí más cálido e intenso.

En las tres hay una identificación del narrador con el outsider, sobre quien recae el punto de vista fundamentalmente. Aunque no es un fenómeno nuevo -ya se había dado en cuentos anteriores- lo que sí llama la atención es que por primera vez, en un libro de cuentos, todos están narrados desde ese

punto de vista. La perspectiva de este outsider socio-económico y su peculiar visión del mundo le es impuesta al lector -le guste o no- con la intencionalidad de provocar en él una reacción. Y así, mediante el punto de vista único y la relativización de los dos paisajes, en Tres historias... tenemos una colección cuyos personajes-víctimas (victimados socialmente) no son relativizados sino que se evidencia, desde la perspectiva del narrador oculto, una exclusiva toma de partido por ellos.

Toda la visión del libro anterior, Las botellas y los hombres, se transforma y experimenta aquí un cambio inesperado. Si en aquel se cargaban los tintes sombríos de la miseria y el fracaso, no sólo sociológicamente hablando sino internamente, como experiencia subjetiva, cuando incluso parecía que las características de ese mundo no sólo se acentuaban sino que empezaban a extenderse a otros sectores sociales, cuando casi parecía escaparse a la evidencia que la frustración era una consecuencia de la injusticia que determina las diferencias sociales, aparece este volumen que, mediante sutiles y acertadas acentuaciones y precisiones, vuelve a poner en claro las cosas, sin que dé lugar a dudas. Se desvelan una vez más y sin ambages las causas profundas de la desgracia humana. Los personajes aquí se enfrentan a su realidad, y el sueño y la fantasía se convierten en una fuerza motivadora de su lucha y no, precisamente, en un mecanismo de huida y evasión.

¿Qué puede haber determinado tal cambio en un narrador del fracaso y la impotencia? Posiblemente una ampliación de la visión del mismo sector de la realidad que preferentemente tematiza. No es aquí substancialmente distinto, aunque sí ofrece como contraste una visión intencionalmente positiva y profunda y verdaderamente dramática. Entre la piedad y la ironía de la depresión al heroísmo, su obra se anuncia ahora más rica y el mundo que encierra más pleno. El volumen señala, pues, la culminación de un regionalismo trascendente en la trayectoria conocida de su creador.

124

**LOS CAUTIVOS**

**(1972)**

### "TE QUIERE ETERNAMENTE" (1961)

El cuento está estructurado por el punto de vista de un narrador extradiegético-homodiegético, es decir, por un narrador testigo, por una conciencia que desde fuera de la acción madura en el tiempo. La focalización es interna fija, pues, es a través de este narrador testigo que nos proporciona toda la información, imponiendo así al lector su propia visión del mundo con una aguda perspectiva irónica.

El marco estructural está dado por el viaje en barco del protagonista -cualquier viaje a través del tiempo, la vida misma simbólicamente representada-, en cuyo contexto se refiere una anécdota, un hecho trivial que no lo parece tanto, y que mantienen en alto hasta el final la expectativa del lector y, a la vez, hace explotar toda la carga significativa que subyace en el planteamiento general.

Con la introducción se crea un clima de monotonía y absurdidad; se perfila un micromundo -la vida en el barco- que reproduce exactamente las condiciones y contradicciones del mundo de afuera, tanto a nivel objetivo como subjetivo a través, por ejemplo, de alusiones constantes y explícitas a las distintas clases que separan a los hombres que lo habitan: "Pero a bordo las clases son tan exclusivas como en tierra y yo no podía aspirar a una breve incursión por las altas esferas..." (II. 90), y también, de la reiteración de un tono de angustia existencial generalizado, en la experiencia de un tiempo repetido que ha perdido su magia y al que intentará escapar mediante mecanismos de fantasía: "A fuerza de recorrerlo, el mar había perdido para mí su poder mitológico... ahora, en mi cuarto viaje, el mar me aburría, me parecía exento de misterio, excesivo, agua sumada al agua, líquido líquido conteniendo acorazados hundidos... Decepcionado del plátano y de la tripulación, mi único entretenimiento era observar a los pasajeros" (II. 85).

El hilo conductor de la narración es, pues, este ambiente general o atmósfera creada que se continúa, con incrustaciones momentáneas y anecdóticas que, ciertamente, lo potencian y preparan el estallido final del significado del cuento. Es la experiencia de un tiempo cíclico, tiempo de hastío, angustioso, siempre repetido, y en el que se crea, sólo momentáneamente, la ilusión de algo sorprendente y nuevo -repárese sino en el uso verbal: "...bajé al puerto y como cada vez que pisaba tierra me pareció mudar la piel, de preocupaciones e iniciar una existencia diferente. En esa vida en miniatura que es un viaje en barco cada escala tiene el mismo valor que el paso de las estaciones o la iniciación de los grandes ciclos vitales" (II. 89). (S.N.).

En este clima sórdido, monótono y trivial de un mundo repetido, gastado y carente de interés y sen-



tido, que sugiere atrapamiento y angustia en los seres que lo habitan, el protagonista se mantiene ávido de algo nuevo, y de ahí la necesidad de inventar la realidad a la medida de su deseo, para ver nuevamente frustrada la expectativa que él mismo se crea. A través de un incidente insignificante agrandado por su fantasía, pasará el viaje entretenido y a la expectativa de algo sorpresivo, profundamente solo y ávido de un contacto imposible con los otros, dramáticamente condenado a su aislamiento: "Habían subido nuevos pasajeros en Tenerife, con los cuales era necesario definirse y amarlos u odiarlos por un cigarrillo ofrecido o la semejanza en el color de una camisa". (II. 89).

Al convertirse en un observador, espectador en medio de una representación, le llama la atención un hombre enlutado que viaja en primera y que, visto desde la situación del protagonista al que le está vedado ese espacio, se le ofrece con un cierto aire de misterio. La distancia de clase es, pues, un elemento de ficcionalización. De alguna manera, éste lo transforma en un ser de su invención, por eso le resulta inquietante con sus costumbres "extrañas" y "originales". El tatuaje en el brazo del marinero que lo acompaña en sus descensos nocturnos a la bodega, mientras el narrador testigo los espía, anticipa el final de esa historia y acrecienta la intriga y, a partir de datos como ese, le permite tejer ciertas hipótesis que acabarán por convertirse, una vez más, en expectativas frustradas. Lo que primero le llama la atención del hombre enlutado es su silencio: "... pero el silencio de este hombre, canoso ya, sobrepasaba los límites que impone la timidez, el aburrimiento o el menosprecio: parecía ser un silencio de orden metafísico... con el paso indeciso de quien se desliza o no por el espacio natural del paseo sino de algún espacio interior ajeno a toda medida. Aquel hombre, sin duda, caminaba por su pasado. Su mirada parecía estar detenida en una lejana imagen de la cual ningún paisaje, ninguna travesía podría arrancarlo" (II. 86). Vienen a ser como una especie de proyección de su propio aislamiento, sugerido ampliamente en la cita secreta de los dos: "Me acerqué a su lado y me apoyé en la baranda. No sé cuántos largos minutos permanecemos así, uno al lado del otro, sin despegar los labios. Todas las fórmulas para iniciar una conversación que tuviera la apariencia de ser una conversación ocasional me parecían cargadas de sobreentendidos y capaces de suscitar la fuga de quien, me interesaba retener. Pero fue él quien me sacó de mi confusión, hablando él primero, sin dirigirse específicamente a mí, con la voz átona de quien elige su interlocutor, con indiferencia, porque está a mano, como podía haberse dirigido también a una fotografía, a un bibelot". (II. 87 - 88). El proceso mismo de acercamiento sugiere la imposibilidad de continuidad. No hay encuentro de personas propiamente dicho: "... toda su conversación soslayaba los asuntos personales... como quien se conforma con mostrar del índice de un libro a lo más los epígrafes pero nunca el tenor de los capítulos" (II. 88) y es-

to aún a pesar de la común vinculación lingüística -ambos son hispanoparlantes-. Sólo en la alucinación del alcohol se da la posibilidad momentánea de un acercamiento a la dramática situación de aquel hombre enigmático que, por serlo le entretiene y le saca de su aburrimiento habitual. Enseguida se nos ofrece el contraste entre este momento de secreta revelación y su conducta inmediatamente posterior de radical olvido: "...me habló apasionadamente de un gran amor, pleno de comprensión y de talento, de aquellos que explican la vida y la perdonan, irregular como todos los grandes amores, prodigador de dicha y amargura, y que marchó irremediamente hacia una catástrofe terminal: después de haber vivido treinta años juntos, Alicia había muerto..." (II. 89). El cambio externo en el vestir de este curioso personaje está en relación directa con esta especie de transformación interna: primero negro, después rojo y ahora blanco. La aceleración del proceso en un tiempo tan reducido y dentro de la atmósfera general mantenida, provoca una descarada visión irónica, reforzada, a su vez, por los detalles alusivos a la fiesta de mitad de travesía: "Todo resulta grotesco y aburrido" (II. 91), anota el narrador, y más adelante: "...todo el barco parecía una ciudad de locos bajando hacia algún tenebroso remolino" (II. 91). Incluso los juegos pierden su carácter lúdico y se vuelven manifestaciones ridículas "...juegos inventados por soldados o por frailes para conmemorar la terminación de una guerra o el vencimiento de una herejía y que ahora, injertados en un navío, ejecutados por gente de nuestro siglo y usados por la carta marítima indicaba un cambio de paralelo, parecían completamente desprovistos de sentido" (II. 92). Y hasta el nuevo amor resulta ante la expectación de los otros "exasperante y penoso" "El resto de la historia es de una infinita trivialidad" (II. 92).

El final del cuento evoca de nuevo el tiempo clásico: ~~desembarco del barco, casamiento, retorno a~~ Europa: "En Panamá los enamorados descendieron para casarse y retornar a Europa, con la esperanza de que tal vez comenzaba para ellos el eterno amor" (II. 92). La repetición y el desgaste de un tiempo es lo real que se impone en un mundo absurdo y sin sentido. Esa es, sin duda la más grande ironía de la vida, desde la visión del mundo que se proyecta aquí, y quien sabe si también del real que habitamos nosotros, lo que queda sugerido en el retorno final a él.

#### "BARBARA" (1972)

El narrador extradiegético-autodiegético se expresa a través de un "yo que se desdobra en una especie de "autobiografía a distancia", con un importante matiz diferencial entre el "yo" vivencial y el "yo" narrante. El personaje, al contar un episodio de su juventud reflexiona: "Yo era uno de los

treinta mil muchachos que asistían a uno de esos Congresos de La Juventud, luego venidos a menos. Eramos ilusos entonces y optimistas. Creíamos que bastaba reunir a jóvenes de todo el mundo en una ciudad, hacerlos durante quince días pasear, conversar, bailar, comer y beber juntos para que la paz se instaurara en el mundo. No sabíamos nada del hombre ni de la historia" (II. 95). El narrador cuenta lo que le ocurrió pero con un estado de ánimo que corresponde a los cambios del envejecer. Debido a la distancia temporal y a los cambios ocurridos, es como si un "yo" hablara de otro "yo", un "yo" omnisciente que sabe todo sobre ese otro "yo". Para justificar la evocación no le basta contar la acción sino que, de alguna manera, revela una cierta filosofía de la vida.

El inicio del cuento coincide con el final de la acción narrada. La impresión en el tiempo sustenta todo lo que de incognita tiene tal evocación, un hecho incomprensible, acaso como la vida misma, que nunca pudo ni podrá ser descifrado: "Una tarde al fin, presa de uno de esos súbitos accesos de destrucción, en los cuales uno pone una especie de ferocidad en aniquilar todas las huellas de su pasado, la rompí junto con todo lo que se rompe en estos casos... De Bárbara no quedó en consecuencia nada y nunca sabré qué cosa me decía en esa carta escrita en Polaco" (II. 95).

El incidente es simple. Se trata de un fortuito encuentro amoroso en un Congreso de Juventud en Varsovia. El protagonista se crea una serie de expectativas frente a Bárbara, motivadas en cierto modo por la conducta de ésta, pero no pudiendo al fin descifrar nada certero de ella por la dificultad de la lengua. Por un momento sueña con realizar sus anhelos amorosos y se abandona a una aventura incuestionable con visos de irrealidad: "El viaje se convertía así, aparte de una fuga de amor, en un acto prohibido" (II. 97). Después de un progresivo crecimiento de la tensión, ésta se rompe finalmente a través de un sutil giro irónico que da cuenta de su acallada frustración.

Sin embargo, sigue abierta la expectativa a través de la carta no descifrada y que, un buen día, en un arrebató de locura por borrar todas las huellas del pasado, fue rota también, ocultando para siempre su secreto misterio. La nostalgia e insensatez del tiempo ido está también presente, como una especie de llamada de fondo a la cordura, desde la distancia de los años y la nueva conciencia creada por el tiempo: "...historia de reír, de recordar más tarde y de ufanarse, hasta que la vida se encargara de vaciarla de todo contenido y reducirla a un incidente más bien mezquino" (II. 97), como si en el correr del tiempo las cosas cobraran su verdadera dimensión.

En este cuento, el protagonista tiene una cierta conciencia de su propia evolución en el tiempo transcurrido. Predomina el tono evocador, y el narrador es ahora testigo en un viaje del protagonista que intenta volver sobre sus propios pasos, con una conciencia diferente, crítica, la del adulto que intenta desandar lo andado, regresando a su niñez perdida y, a la vez, consciente de ser otro distinto a aquel que fue. En realidad, y a pesar de la compañía del narrador-testigo, viaja solo y sumido en sus propios recuerdos intentando reconocer las huellas de un pasado que ahora le llama hacia una difícil reconciliación del placer y la muerte.

Se mantiene la atención del lector despierta por medio de sutiles mecanismos de sugerencias veladas, de un cierto aire de misterio que comporta la soledad de ambos personajes: "En el curso del viaje habíamos hablado poco, sin familiaridad pero cortesmente, como dos personas que suman su soledad sin llegar por ello a constituir una compañía" (II. 106). Sólo al final se revela el mecanismo que los lleva más allá de su intencionalidad consciente.

La conciencia de un cambio se explicita: "En poco tiempo dejé de ser un niño... Me daba cuenta de lo que pasaba. La guerra había llegado hasta esa campiña tan apacible" (II. 106). Es, en definitiva, la conciencia del dolor y de la muerte, simbolizada en la guerra, la que provoca ese gran salto, que aún regresando a los mismos lugares, todo le dice que es distinto. La percepción es contrastiva entre un antes y un después que no coinciden, si acaso sólo un ligero parecido permite reconocerlos.

La piedra que gira, por su características, parece encerrar algún simbolismo mágico: "En una pequeña explanada se veía una enorme piedra piramidal que soportaba en su cúspide, yuxtapuesta, milagrosamente sostenida por alguna ley mecánica que ignoro, otra piedra plana y circular que con el viento parecía girar sobre sí misma (II. 107). Al tocarla se funden mágicamente dos tiempos, el de la alegría (la niñez) y el del dolor (adulto), la inocencia y la conciencia crítica. Es como una especie de nostalgia triste del tiempo ido, imposible ya de recuperar ("Nuestra primera esperma, la inocente, cayó aquí. Y cayó también su vida. Así, placer y muerte se reúnen. Al lado de la piedra que gira." (II. 107).

#### "RIDDER Y EL PISAPAPELES" (1971)

La narración se estructura en base a un curioso juego evocativo que despierta un gran interés, a propósito de un incidente aparentemente fortuito como tantos, que desencadena una serie de coincidencias inquietantes. El narrador extradiegético-autodiegético asume la forma de la primera perso-

na, y define más ampliamente la perspectiva del cuento.

Se narra un viaje a la casa de un escritor, Charles Ridder, motivo central del cuento y elemento que sirve de hilo conductor a la narración. Ahora, bien, dentro de ese pasado, se evoca otro tiempo anterior que explica y justifica dicho viaje: el momento en que el protagonista descubre las obras de Ridder en la biblioteca de Madame Ana, sobrina de aquel. Su lectura le había absorbido durante un tiempo, ejerciendo sobre él un extraño poder de sugestión: "Carecían de toda elegancia esas obras, pero eran coloreadas, violentas, impúdicas, tenían la fuerza de un puño de labriego haciendo trizas un terrón de arcilla" (II. 111).

Se inicia el viaje, lleno de expectativas para el protagonista, cargado de una extraña necesidad de comprobación, pues, de hecho y a partir de sus lecturas, se había inventado al escritor. Al apasionamiento del viaje le había de suceder una creciente hostilidad y aburrimiento. Las expectativas se iban frustrando poco a poco desde el momento del encuentro con aquel hombre que no parecía ser el mismo de su "sueño": "Yo reflexionaba sobre la decepción, sobre la ferocidad que pone la vida en destruir las imágenes más hermosas que nos hacemos de ella. Ridder poseía la talla de sus personajes, pero no su voz, ni su aliento. Ridder era, ahora lo notaba, una estatua hueca" (II. 113).

En el momento clave de aquella batalla perdida, algo sorprendente irrumpe, el puro azar con su ilógica magia, un objeto simbólico que le conecta con su pasado: sobre el escritorio de Ridder el protagonista reconoce su pisapapeles perdido: "Pero ahora, lo estaba viendo otra vez, brillaba en la penumbra de ese interior belga. Acercándome lo cogí, lo sopesé en mis manos, observé sus aristas quijadas, lo miré al trasluz contra la ventana, descubrí sus minúsculos globos de aire capturados en el cristal. Cuando me volví hacia Ridder para interrogarlo, noté que interrumpiendo su siesta, me estaba observando, ansiosamente" (II. 114). Dicho objeto es como el punto real de contacto entre dos mundos distantes. A través de él se reconoce en el gesto doble del largo sueño de un espejo, él mismo dormido, expresado en el contraste de ambos movimientos de ida y llegada:

a) "Una noche, en Miraflores, fui despertado por un concierto de gatos que celaban en la azotea. Saliendo al jardín grité, los amenacé. Pero como seguían haciendo ruido regresé a mi cuarto, busqué que cosa arrojarles y lo primero que vi fue el pisapapeles. Cogiéndolo, salí nuevamente al jardín y lancé el artefacto contra la bugambilla donde maullaban los gatos. Estos huyeron y pude dormir tranquilo. (...) Al día siguiente, lo primero que hice al levantarme fue subirme al techo para recoger el pisapapeles. Inútil encontrarlo... Se había perdido para siempre (II. 114).

b) "Yo estaba en el corral, hace de eso unos diez años... Era de noche, había luna, una maravillosa

luna de verano. Las gallinas estaban alborotadas. Pensé que era un perro vecino que merodeaba por la casa. Cuando de pronto un objeto cruzó la cerca y cayó a mis pies. Lo recogí. Era el pisapapeles" (II. 114 - 115).

Inmediatamente se establece la conexión: "-Pero ¿cómo vino a parar aquí? -Ridder sonrió esta vez: Usted lo arrojó" (II. 115).

La confusión de espacios y tiempos, de atmósferas imprecisas, de acontecimientos inverosímiles, inquietantes, crea un clima propicio a lo fantástico, de corte muy borgiano, por cierto. En realidad se trata de un largo recorrido en el tiempo a través del sueño, que sólo al final sorprende al lector, típico de la técnica de Ribeyro, y le hace reconocer retrospectivamente algo distinto de lo que antes había proyectado a partir de los mismos datos de la narración. Estamos, una vez más, ante un final sorpresivo por lo inesperado, cuyo poder de significación estalla refractariamente.

#### "LOS CAUTIVOS" (1971)

El juego asociativo es uno de los elementos más interesantes e importantes, desde el punto de vista estructural del cuento. Lo logra a partir de un narrador testigo, una especie de "yo" reminiscente que, sin duda, asume una cierta perspectiva crítica, facilitada por la distancia entre el momento del acontecer y su evocación ahora.

En un contexto general de soledad y desolación, el contexto en definitiva de una ciudad moderna (Frankfort), emerge este "yo" exótico "...inseguro de sí, pensando disparates, triste en el fondo, como camello extraviado en el continente polar" (II. 119). La razón de la permanencia en el lugar es el cumplimiento de una misión encomendada, a cambio de lo cual percibirá algún beneficio económico. El desinterés, el aburrimiento y el hastío son la tónica dominante del ambiente del cuento, y se revela vencido en la experiencia del narrador protagonista que acaba imponiendo su perspectiva.

Concretamente, el marco físico reconstruido es el de una pensión burguesa en un barrio industrial: "Era lo último que podía esperar: vivir en esa pensión burguesa de las afueras de Frankfort, en ese barrio industrial rodeado de chimeneas, de tranvías y de gente atareada, madrugadora, eficiente, que ponía al descubierto con su ajetreo mi pereza y mi inutilidad" (II. 119). Decepcionado del centro de la ciudad, que antes le atraía tanto, - posiblemente por la presencia de soldados norteamericanos que le recuerdan la guerra -, se refugia en ese barrio. En un intento de escapar tropieza ahora con un nuevo tipo de encadenamiento -"las fábricas me arredraron"-, y, en un presente actualizado, continúa su

explicación, con construcciones encadenadas y largas, típicas de un pensamiento que está fluyendo como conciencia reflexiva y que revela o deja al descubierto una total falta de sentido: "Nada es para mí más pavoroso que una fábrica. Yo las temo porque ellas me colman de ignorancia y de preguntas sin respuesta. A veces las observo interrogándome por qué hay una chimenea aquí, una grúa allá, un puente levadizo, un riel, un aglomerado de tuberías, de poleas, de palancas y de implementos que se mueven. Es claro que todos esos artefactos han sido contruidos en función de algo preciso, pensados, diseñados, programados. Pero a su vez, para construir otros antes... una fábrica es para mí el resultado de una infinidad de fábricas anteriores, cada herramienta de una herramienta precedente, quizá cada vez más pequeñas y simples... hasta la prehistoria, de modo que encontramos al final de esta pesquisa sólo una herramienta, no creada ni inventada, pero perfecta: la mano del hombre (II. 119 - 120). Parece no haber salvación de esa angustia, ni siquiera desandando la historia, en el regreso a su origen y entendimiento inteligente ("Pero este hallazgo de la mano humana en el origen de todo el milagro industrial podía regocijar mi inteligencia pero no aplacaba mi aburrimiento ni mi agobio. Francfort era en realidad una urbe demasiado organizada, capitalista y potente para mi gusto ancestral, catoniano, por la naturaleza'" (II. 120). Queda así, pues, en evidencia, el encadenamiento y atrapamiento del hombre en ese contexto.

Como consecuencia, deriva su búsqueda hacia la naturaleza, búsqueda de la libertad perdida en un regreso a los orígenes de la vida. La encuentra dentro de la pensión, sorpresivamente, tan cerca pero ¿cómo? He ahí el interrogante que sólo se resuelve al final a través de un curioso paralelismo entre lo natural y humano. A partir de ese momento la narración sigue la siguiente dinámica:

a) descubrimiento; b) expectativa; c) frustración.

a) Descubrimiento: A través de la ventana del baño se asoma de repente otra realidad: "Encaramándome en la bañera me asomé a la ventana y vi un espectáculo radiante: en la mañana temprana, centenares de pájaros en amplias pajareras de alambre saltaban y trinaban... Era en verdad una escena insólita, irreal, como la cita de un verso eglógico en el balance anual de una compañía de seguros" (II. 121). Sale al encuentro de ese mundo y le es permitido momentáneamente el acceso a él, lo cual le llevará a hacer otro tipo de descubrimientos que ampliará su nivel de apreciación. El dueño de la pensión y cuidador de los pájaros, empieza por hacerle, todavía veladamente, su primera revelación, cargada de sugerencias que sólo una lectura retrospectiva las hará estallar en su significación:

"-¿Es usted ornitólogo? -pregunté al fin.

-Un simple aficionado. Siempre me han gustado los pájaros, así, reunidos en sus jaulas. Son tan obe-

dientes, tan sumisos y al fin de cuentas tan indefensos. Su vida depende enteramente de mí" (II. 122).

b) Espectativa: Los encuentros en el jardín de los pájaros se continúan. Algunas pequeñas sugerencias reiterativas van orientando la atención hacia el sentido final todavía sin perfilar:

"Pero sus pájaros viven como príncipes.

-¿Usted cree? Tal vez, pero como príncipes cautivos" (II. 123). Surge entre ambos una relación que es sopesada en los siguientes términos: "Vino entonces cotidianamente. Entre nosotros surgió una relación que, más que amistad, tenía que ver con la pedagogía. Tal vez Hartman descubrió en mí ciertas posibilidades receptivas o al providencial depositario de su ciencia y de su pasión por los pájaros" (II. 123), y sólo poco después es precisada con más justeza: "Me sentí como un pájaro en su jaula" (II. 124). Se anota también que para Hartman hablar de los pájaros "era como orar". Habrá que verlo en contraste con el viraje final, y si lo señalamos es porque colabora a crear una ilusión que acaba frustrándose. Inevitablemente, a fuerza de sutiles sugerencias, se va arrancando el significado del texto hacia adelante para, finalmente, refractarlo.

c) Frustración: una carta, la incursión de la realidad que le reclama otra vez, vuelve a situar al protagonista en el centro de su anterior actividad. Se rompe el paréntesis del sueño: "...pasé esos últimos días sin pensar en Hartman y sus pájaros, en investigaciones increíblemente aburridas" (II. 125). Es la despedida cuando se pone en evidencia el trasfondo misterioso de aquel hombre extraño que le había asediado durante los días anteriores y que, ahora, lo hacía objeto de una sospecha política y perjudiciosa, que ni siquiera le atañía como persona, y lo rechaza. Es tan absurdo como la guerra misma, de la que Hartman no es sino una pobre víctima. Sobre su escritorio en la biblioteca, una Historia de la Segunda Guerra Mundial, es la clave de interpretación y entre sus páginas una fotografía de: "un oficial en uniforme, fornido, sonriente, que armado de un fusil montaba guardia delante de una alambrada, que muy bien podía corresponder a una pajarera gigante. Volteando la foto para mirar el reverso lei: Hans Hartman, 1942, Auschwitz" (II. 125 - 126). La asociación que se produce ahora entre esas dos realidades, la de los pájaros y los hombres cobra toda su fuerza reveladora, ninguna de ellas fresca y libre, como había sido en el origen. Posiblemente exprese un grito angustioso de "no hay salida", después de haberse ilusionado momentáneamente con otra cosa. Nada queda de ese sueño dolorosamente esfumado: "Desde el jardín llegó el canto penetrante de un tordo. Asomándome a la ventana vi al carcelero, inclinado en el anochecer ante una jaula, dialogando amorosamente con uno de sus cautivos". (II. 126).



### **"NADA QUE HACER, MONSIEUR BARUCH" (1967)**

A diferencia de los cuentos anteriores del libro, aquí se trata de un narrador omnisciente, que narra en tercera persona, extradiegético-heterodiegético, que es capaz de analizar la interioridad del protagonista y todo lo que acontece en el cuadro cerrado de la casa donde éste se suicida. Desde fuera del cuento analiza cuanto sucede dentro del cuento. No limitado ni por el tiempo ni por el espacio, capta lo sucesivo y lo simultáneo, lo minúsculo de la vida rutinaria y anodina del protagonista, y también las causas de su desgracia.

En este cuento, la historia está vista a través de una mente dominadora: dice lo que su personaje piensa, siente, quiere y hace, como el único testigo de un mundo al que nadie más ha podido tener acceso. Gradúa también las distancias. En este caso, nos da microscópicamente una escena de concretísimos pormenores, un sólo comentario final a modo de anotación conclusiva y, muy sutilmente, se cuela dentro de la conciencia de su actor, eligiendo de ella una tensión momentánea -momento en que decide quitarse la vida con lo cual se crea un singularísimo efecto, de larga duración dentro de un espacio corto de tiempo, a través sobre todo de la intensidad y densidad de la experiencia. Revela, por un lado, el ámbito objetivo en que se mueve el personaje del cuento y, a la vez, las reconditeces de su conciencia, hasta tocar casi el nivel del subconsciente. No le son ajenas ni las pesadillas ni los delirios en que cae al despedirse de la vida ni sus pensamientos y sentimientos, incluyendo sus causas. Da cabida también, en algún momento del cuento, a las técnicas del *fluir* psíquico, sobre todo en el momento final, provocando efectos de mayor intensidad y viveza.

Como en cuentos anteriores, se presenta primero un hecho, dentro de un cierto contexto someramente delimitado: solo, en su casa, está un hombre muerto, insensible ya a la propaganda que el cartero continúa echando por debajo de su puerta. Primer contraste violento entre dos realidades, una sociedad superficial y consumista y la ironía de la muerte que muy sofisticadamente, esconde: "Pero éste, a pesar de encontrarse muy cerca de la puerta y con los ojos puestos en ella, no podía interesarse por esos asuntos, pues desde hacía tres días estaba muerto" (II. 129).

Inmediatamente después se procede al desarrollo de esa primera parte -que se acaba de ofrecer como resumen de la acción del cuento-, apuntando a desentrañar las causas que desencadenan ese final. En el caso que nos ocupa, Baruch, el protagonista, es presentado como proletario, solo y pasando mil penurias de todo tipo en un medio deshumanizado que le va llevando a no poder aguantar más su propia historia. Lo logra a través de alusiones ambientales, laborales y culturales, constantemente reite-

radas; por ejemplo, al referirse al periódico que por costumbre compraba todos los días, el narrador anota: "Aparte de las ofertas de trabajo, nunca los terminaba de leer, no entendía lo que decían..." (II. 131). No comprende, pues, ese mundo absurdo ni a sí mismo en él, sólo sabe de la huella de dolor y desgaste que poco a poco va acumulando. Encerrado en un pequeño espacio no encuentra la manera de liberar de su angustioso atrapamiento, siendo lo físico un símbolo pleno de su estado interior: "Y esta especie de nomadismo que ponía en práctica en su propia casa le había producido un sentimiento paradójico: por un lado le daba la impresión de vivir en una casa más grande, pues podía concluir que tenía dos salas-comedor y dos dormitorios-escritorio, pero al mismo tiempo se daba cuenta que la similitud de ambas piezas reducía en realidad su casa, ya que se trataba de una duplicación inútil del espacio, como la que podía provenir de un espejo, pues en la segunda habitación no podía encontrar nada que no hubiera en la primera y tratar de adicionarlas era una superchería, como la de quien al hacer el recuento de los títulos de su biblioteca pretende consignar en la lista dos ediciones exactas del mismo libro" (II. 130).

Baruch no logra resolver su dilema, no logra salvarse a sí mismo de la destrucción porque previamente está destruido y una necesidad de descanso lo lleva más allá de su vida imposible. Esto aparece indicado de manera reiterativa a través de un símbolo curioso y bien logrado que expresa con fuerza su honda necesidad de desenganche de la gran máquina de la sociedad ("Y en este paseo, mientras anochecía, volvió a sentir ese pequeño ruido en el interior de su cráneo, que no provenía, como lo había descubierto, del televisor de madame Pichot ni...: ni era un ruido semejante al de un vagón que se desengancha del convoy de un tren estacionado e inicia por su propia cuenta un viaje imprevisto" (II. 131). Esta presagiando ya su muerte inevitable.

La descripción del ambiente general del barrio cumple una función estructural en el cuento en cuanto paralela a ese otro deterioro de lo humano en el protagonista que acabará en un proceso dolorosamente irreversible: la absurdidad de la muerte: "...casas chancrosas, sin alegría ni indulgencia, que se miraban aterradas, como si de pronto fueran a dar un grito y desaparecer en una explosión de vergüenza (II. 132); ("...se dijo que era absurdo estar metido en esa caseta oscura y mojada, como quien purga una falta o se oculta en una mala acción (¿pero toda su vida acaso no había sido una mala acción?) y que mejor era extenderse en el sofá de cualquiera de las habitaciones y fundar con ese gesto una nueva pieza en su casa, la capilla mortuoria, pieza que desde que llegó sabía que existía potencialmente, asechándolo, en ese espacio simétrico." (II. 133).

Mientras se desangra, solo y por el suelo, en una total impotencia, aparece nuevamente una refe-

rencia a sí mismo como máquina inservible que presagia su cercano final. El ritmo del ~~desenlace~~ previsto se acelera ahora en su delirio y la imagen anteriormente señalada aparece más nítida y sugestiva: "Baruch sintió una vez más la sirena de los bomberos, pero acompañada esta vez por el traqueteo del vagón que se desengancha y acelerado progresivamente se lanza desbocado por la campiña rasa, sin horario ni destino, cruzando sin verlas las estaciones de provincia, los bellos parajes marcados con una cruz en las cartas de turismo, desapegado, ebrio, sin otra conciencia que su propia celeridad y su condición de lago roto, segregado, condenado a no terminar más que una vía perdida, donde no le esperaba otra cosa que el enmohecimiento y el olvido" (II. 134).

Después la ceguera, el silencio aterrador, el viaje de adentro hacia afuera de sí mismo y vicversa, la superposición de tiempos y espacios distintos y la acumulación desordenada de experiencias, el sin sentido a borbotones por todas partes: "... un croar sin concierto, como de decenas de estaciones de radio cruzadas, que pugnaban por acallarse unas a otras y que sólo lograban hacer descollar palabras sueltas, tal vez títulos de aires de moda, como venganza, verano, palabras sin melodía, que caían secamente como fichas en su oído y se acumulaban proponiendo tal vez una charada o constituyendo el registro escueto, capitular de una pasión mediocre, sin dejar por ello de ser catastrófica como la que consignan los diarios en su página policial". (II. 135).

La plasticidad y viveza en la descripción de sensaciones, tan bien lograda, hacen que esta última parte del cuento, a pesar de su ritmo lento, acumule fuerza y dramatismo, en un proceso de desintegración progresiva: "...quiso gritar, pero en ese desorden ¿quien le garantizaba donde estaba su boca, su lengua, su garganta? Todo estaba disperso y las relaciones que guardaba con su cuerpo se habían vuelto tan vagas que no sabía realmente que forma tenía, cuál era su extensión, cuantas sus extremidades..." (II. 137).

En el último párrafo y a modo de síntesis narrativa se ofrece, velada y sutilmente, una reflexión del narrador cargada de ironía y patetismo. Testigo del progresivo y definitivo hundimiento de su personaje, del protagonista, y en definitiva del hombre, de todo hombre, de cualquier hombre, en sociedades deshumanizadas como la que aquí se refleja, donde seres indefensos van cayendo en el anonimato sin pena ni gloria: "Y todo era además posible. Monsieur Baruch se puso de pie, pero en realidad seguía tendido. Gritó, pero sólo mostró los dientes. Levantó un brazo, pero sólo consiguió abrir la mano. Por eso es que a los tres días, cuando los guardias derribaron la puerta, lo encontramos extendido, mirándonos y a no ser por el charco negro y las moscas hubiéramos pensado que representaba una pantomima y que se nos aguardaba allí por el suelo, con el brazo estirado, anticipándose a nues-

La acción transcurre esta vez dentro de una pensión pobre del barrio de Lavapiés en Madrid. Buena ocasión para presentar a una serie de personajes en su mayoría marginales, incluyéndose el protagonista, un joven extranjero sin medios para sobrevivir.

La forma de la primera persona le da a la narración un tono íntimo y confidencial, casi autobiográfico. El narrador es extradiagógico-heterodiagógico, participa sí, pero sólo como testigo del drama de una joven "pobre pero honrada" que paralela de algún modo su propia vida de privaciones y renunciamentos. La comprensión encuentra su razón de ser en la sensibilidad que da el despojo de ambos dentro de ese pequeño espacio cerrado. Los dos coinciden mirando por la ventana, intentando ahogar el aburrimiento de su mundo empequeñecido y recortado de posibilidades, agobiados por "los humillantes límites de la privación".

La anécdota es muy simple: este narrador que se esconde tras el nombre de primera persona, cuenta su penuria y desgracia, su soledad y aburrimiento en medio de una ciudad que le ofrece miles de posibilidades, pero nunca al alcance de los que como él forman el mundo de los excluidos. A continuación se centra la atención de la narración en un personaje de su propia realidad cerrada que bien puede indirectamente simbolizarlos a todos y que, en medio de tanta mediocridad y hastío, irrumpe en su vida de una manera sorpresiva y en cierto modo esperanzadora: "... me di cuenta que no estaba solo: por la ventana de la derecha asomaba otra persona..." (II. 142). A partir de ahí es ahora el hilo con que el narrador va tejendo la historia: primero la inventa: "Yo miraba estas manos con pasión, diciéndome que para un buen observador toda la historia de una persona está contenida en su dedo meñique. Pero, a fuerza de examinarlo, sólo deduje que se trataba de una persona lánguida, esbelta, espiritual y desgraciada" (II. 142), repárese en la ironía, pero además, con ello inventa también una esperanza que muy pronto se hace añicos: "Deseaba convertirme para ella en un espectáculo. ¡Pero, he allí! ¡Yo no era para ella otra cosa que un espectáculo! (II. 144). Mientras, se deja entrever el paralelismo de sus vidas, iguales en la desgracia: el grito de un "yo" que se solidariza ineficazmente, quizá por una especie de compasión hacia sí mismo: "No me quedó más remedio que recluirme en mi cuarto, fumar las colillas de mis cigarros, las colillas de mis recuerdos, escribir, soñar y asomarme, cuando me aburría a la ventana" (II. 146). Los mecanismos con que se manifiesta el mismo drama en

la mujer son diferentes, sin duda por los condicionantes sociales que subyacen aunque aquí no están directamente aludidos, y no ajenos a una sociedad machista, donde la mujer es un "objeto" para ser mirado: "Uno no se imagina todo lo que significa un vestido en la vida de una mujer. Esa tarde, al pasear por la Gran Vía, observé a las mujeres y sus vestidos y me di cuenta como cada cual tenía el alma de su vestido y comprendí que, a menudo, el destino de las mujeres depende del precio de una tela y que es posible entrar en una tienda y comprar el gozo por metro y la dicha en una caja de cartón" (II. 146 - 147). La ironía que aquí se expresa, como quien quiere y no quiere la cosa, refuerza la perspectiva del cuento, una perspectiva crítica.

El cuadro de la residencia, el cuadro del cuento, se completa con el padre de Angustias, un desocupado; doña Candela, la dueña de la pensión; un seminarista, un militar y tres mujeres de vida alegre, cada uno con su peculiar ideología, con la marca de la marginalidad. Sin embargo, la solidaridad parte de los menos convencionales de estos seres, un extranjero y dos mujeres de vida alegre, contagiándolos finalmente a todos, por simple curiosidad, quizá, o por la necesidad de celebrar algo, allí donde nunca pasaba nada digno de aprecio. La reacción final de la protagonista habla por sí sola de su dignidad herida, de su frustración profunda, a pesar de la apariencia, de su negatividad proyectada hacia el futuro.

A nuestro parecer, no es este uno de los cuentos mejor logrados de Ribeyro. En realidad, no hay en él nada nuevo y la historia no pasa de ser algo anecdótico y banal. Esconde sin embargo, como en el resto de su obra, esa filosofía del absurdo y la imposibilidad, del orgullo herido.

#### "PAPELES PINTADOS" (1960)

En éste cuento hay dos agentes de la acción en el mismo nivel de poder e interés. El peculiar modo de relacionarse entre ambos crea la unidad textual. Sin embargo, la perspectiva es la de un narrador en primera persona que nos asoma progresivamente a su intimidad, en base a lo cual se establece el contraste entre su intencionalidad frente a Carmen y la curiosidad que ésta despierta con su conducta, y que despeja el enigma del cuento. La narración avanza en la confrontación de estas dos vidas paralelas en la marginalidad y la desgracia que buscan su liberación a la angustia: a través del juego sexual, el primero, y de la fantasía y el sueño, ella.

El argumento es el siguiente: en un ocasional encuentro que no se explica, mientras el narrador-testigo y partícipe de la acción trata de apurar el tiempo, impaciente por pasar la noche con Carmen en el hotel, sin ni siquiera amarla, ésta lo envuelve sorpresivamente en su locura y se pasan la noche

arrancando afiches por las calles de París. Al día siguiente ella quiere continuar a pesar de la promesa pendiente pero él no acepta. Carmen accede, presionada en ese momento por su insistencia, y se van hacia el hotel. Al llegar a la habitación y verla poblada de carteles turísticos se queda desconcertado y, observando detenidamente a Carmen, siente miedo y huye. Por azar va a dar, a la salida, al cartel que poco antes Carmen había dejado de arrancar por él, como forzada, y alusivo a las costas de Málaga, lugar de procedencia de la chica. Inmediatamente la asociación de este hecho con la historia de su vida producen en su conciencia una extraña revelación y regresa a su cuarto llevandoselo. El enigma que despierta la curiosidad, se resuelve finalmente con una explicación construida a partir de la clave que generó la intriga.

Dos vidas paralelas y coincidentes en el trasfondo de su sin sentido, aunque no en la forma: él racionalista y frío, convencional incluso: "No hay cosas más aburrida que las confidencias tristes de una mujer a la que no se ama" (II. 156), que intenta arrancarle a unos minutos de placer con ella las fuerzas para seguir malviviendo, utilizándola simplemente: "Su promesa me hizo entrar en razón. Mientras caminábamos le explicaba la vanidad de perder el tiempo de esa manera, los peligros que entrañaba robar afiches públicos, la falta de civismo consistente en sabotear la decoración municipal. Carmen me escuchaba en silencio, aprobando con movimientos de cabeza mi discurso" (II. 156); ella, agarrándose desesperadamente a su ilusión y consintiendo a su utilización a cambio de un poco de compañía en su mundo inventado y habitado por "papeles pintados", y que él contempla inicialmente sin comprender nada, simplemente, como el símbolo del caos: "Mientras yo contemplaba atónito ese caos, diciéndome cuántos meses, cuántos años le habría llevado reunir ese patrimonio, cuántas noches de desvelo, cuántas madrugadas de pavor o de nieve, ella desplegaba los afiches ante mi vista" (II. 157), hasta despertar en él una especie de terror que le empuja a huir: "Al mirar su rostro me sentí sobrecogido: de sus ojos salía una luz cegadora, insostenible, sus narices aspiraban y exhalaban el aire con vehemencia, sus labios se movían sin descanso, articulando explicaciones muchas veces doctas, pero mecánicas, como una conferencia aprendida de memoria, mientras sus brazos, infatigablemente, desenrollaban los grabados y los dejaban caer a sus pies, en un torbellino de paisajes..." (II. 157). Es la experiencia de la locura recién descubierta y su incapacidad de comprender su lógica, la de ese mundo de desorden, según la perspectiva de su propio funcionamiento: "...sabiendo que huía, que mi cuerpo se anticipaba, dejando a mi razón caída, dando tumbos a mis espaldas" (II. 158).

La clave está en el afiche perdido que había dejado de arrancar Carmen poco antes por negarse él a que lo hiciera y que, al prestarle su atención se le ofrece como una misteriosa y extraña revelación:

“Era un afiche de la costa malagueña, de su costa, un afiche como cualquier otro, en verdad, pero que me retenía de una manera extraña. Seguí contemplándolo fascinado, estudiando cada detalle, cada artificio del pintor anónimo y del fotógrafo astuto que había puesto su ingenio en abrir una ventana de color sobre los grisáceos días parisinos. Solamente entonces comprendí lo que significaba un afiche de turismo. Uno de estos afiches, cualquiera de ellos, era la evasión, el país remoto, la ciudad soñada, las vacaciones eternamente aplazadas, los imposibles días de paz o de descanso, el irrealizable viaje, el exotismo prometido y burlado, el consolador mundo de la ilusión ¿Qué cosa había hecho Carmen al arrancarlos y juntarlos sino sustituir por esos papeles pintados cada uno de sus sueños, de sus proyectos frustrados? Durante años ella había viajado por todo el mundo sin salir de su barrio ni de su miserable cuarto de hotel, viajado, así, como los niños sobre su libros de geografía, a la luz de una lámpara” (II. 158), revelación que no le devuelve al mismo tiempo la clave perdida de su propia vida y que hace que su inicial huida se convierta finalmente a en un regreso a ese espacio de locura en el que acaba de ser atrapada por alguna fuerza incomprensible: “Fue por eso entonces o por un pueril sentimentalismo, o por un subterfugio de mi deseo reprimido, que arranqué el afiche y regresé aceleradamente hacia su hotel, pensando que ese dibujo completaba un periplo imaginario, era la pieza rara de una colección, el plazo que se concedía a una desesperada, un eslabón más en el delirio o tal vez la estación última de un itinerario infernal que cerraba el ciclo de la locura” (II. 158).

La ironía contenida en este final cierra el ciclo de una búsqueda desesperada en la que no parece haber salvación posible para un hombre zarandeado por el azar y las circunstancias, y que sólo se justifica, en definitiva, por un intento de explicación insuficiente del enigma. En realidad no hay explicación ni justificación alguna posible del acontecer de la vida de estos seres solitarios, en un mundo absurdo que no les deja ser. La exposición de su reacción a nuevas experiencias contribuye no sólo al desarrollo de la personalidad sino también al desarrollo de la trama del cuento, en la que ese yo que narra toma progresivamente conciencia.

#### “AGUA RAMERA” (1964)

A través del juego entre la realidad y la fantasía, se llega a cuestionar la consistencia de la primera. Esto se plantea a varios niveles: la transformación metafórica, la configuración del protagonista, las posibilidades asociativas que despierta el manejo de detalles y de la narración misma, etc.

Hay un Yo que narra y en él descansa la perspectiva del cuento. Este narrador-testigo encarna la

voz de la realidad frente a Lorenzo que huye y se esconde en su fantasía desbordada. El cuento se estructura en base a esta confrontación hacia un progresivo develamiento de la realidad del protagonista, agazapada tras su sueño y que acabará imponiéndosele dolorosamente. Una serie de detalles anticipadores se vuelven doblemente significativos en una visión retrospectiva del cuento.

El protagonista, Lorenzo, es un joven poeta, extranjero en París, que se encuentra en un psiquiátrico a donde lo va a visitar un amigo, nuestro narrador-testigo. Como primera explicación aquel asegura que todo ello es una artimaña de fingimiento para tener por lo menos donde dormir y comer, a tal extremo había llegado su situación, versión esta que no parece muy creíble, sobre todo, por la visión objetiva que paralelamente proyecta el narrador sobre los mismos hechos, en contrapunteo con el sueño y la "locura" del primero. La realidad se vuelve mágica para Lorenzo a base de dos mecanismos fundamentalmente: La transformación metafórica, el hospital es un castillo y Lorenzo -anota irónicamente el narrador- "un indigente noble, como un castellano arruinado a quien sus acreedores le permiten pasearse por su predio confiscado" (II. 162); y por el quehacer que tiene de poeta, sin duda, para muchos, otro tipo de locura. Este ambiente se crea mediante trozos de poemas de Lorenzo, insertados al filo de la conducción general de la narración.

Hay un tiempo físico con valor simbólico: otoño-invierno, una tarde de tormenta y lluvia, alusión que aparece reiterativamente en todos los versos y que de manera sugerente paralela el estado interior del protagonista, su dolor disimulado, su angustiosa situación, su abandono... De alguna manera la poesía cumple aquí una función catártica: "Recitar es una cosa y escribir otra. He colgado la pluma para siempre. Ahora los poemas los digo simplemente pero a gritos" (II. 162). Las imágenes y metáforas poéticas son agresivas, indirectamente referidas a sí mismo, como realmente se siente:

- agua de lluvia: "Agua ramera, tragadora, blanda, velluda" (II. 163).
- cielo: "El cielo nublado desenvaina su espada de fuego" (II. 162).
- estanque: "...abierto a la tarde como el ojo llorón del otoño, impávido bajo la tormenta, herido en su frágil carne..." (II. 162).
- invierno: "... Vino hacia nosotros con todas sus velas henchidas y su proa hiriente, su portentoso falo" (II. 164).
- sol: "latigazo de las nubes" (II. 166).
- nubes: "bisontes... parecen cuadrúperos en fuga, grandes rebaños transhumantes" (II. 166).

Este va a ser uno de los elementos que hacia el final del cuento cobra mayor dimensión abarcativa, intensificándose: "¡No es un bisonte extraviado, ni siquiera un rebaño, son todos los bisontes, todos!



(II. 168). El último verso será un poco como la revelación definitiva de esa historia fingida a través de una curiosa representación, sobre la cual nos quedan dudas. Pero, ¿cómo lo logra?

La magia de todo lo que envuelve la especial visión del mundo de Lorenzo, se mantiene en base a ciertas constantes reiterativas: la poesía, sus símbolos repetidos, como acabamos de ver, lo erótico, estrechamente ligado a la primera, el ritmo, incluso, de la narración, etc. Todos ellos mecanismos encubridores del mar de fondo de una vida solitaria e inútil, profundamente dramática. A través del contrapunto establecido por el narrador, esa realidad asoma poco a poco hasta llegar a su plena desnudez en la parte final. Lo consigue a través de anotaciones intencionales, fruto de su observación atenta de la acción y de las reacciones que su conducta provoca en Lorenzo: "...deteniéndome cada cierto tiempo para cogerme del brazo y obligándome a escucharlo con mayor interés" (II. 162); ("Lo observé con más atención. A pesar del mal tiempo llevaba sólo una camisa de franela roja y estaba mal afeitado, sin peinar (II. 162); "Es posible que ahora sea una clínica -dije-. Pero ha sido un castillo" (II. 163); "Como yo lo observara un poco atónito, Lorenzo rio ruidosamente" (II. 164), etc.

Los mecanismos de alargamiento a través del sueño, que provoca Lorenzo mediante desviaciones de la atención, repuestas falsas, etc., se ven ahora amenazados por un preguntar desde la realidad por parte del narrador, que desencadenará un aterrizaje a través de la progresiva toma de conciencia de aquel: "Ya no quiero torturarte más... Voy a decirte la verdad" (II. 164), creando en el lector una ilusión de desenmascaramiento del juego asumido, sólo momentáneamente, y que se provoca desde un sentimiento de dolor profundo, en un especie de regreso a la cordura, aunque siempre escapando de sí mismo: "... Uno tiene que caer en los peores extremos para que alguien quiera ayudarlo. Ahora sí me tienden la mano ¿no? ¿Ahora sí hablan de conseguirme un cuarto! ¿Pero antes? ¿Cuando no tenía donde dormir? ¿Cuando me moría de hambre? Bueno, dejemos eso de lado. Eso del cuarto me interesa. Pero ¿y la comida?" (II. 165).

Sóñar es la manera con que Lorenzo enfrenta su dolor, como supuestamente lo hacen otros: "... no le cuentes a nadie nuestra conversación. A lo mejor alguien se copia mi método y estamos reventados. Con tanto muerto de hambre que hay por aquí vamos a tener mucha competencia" (II. 167). Fingir es, pues un mecanismo de sobrevivencia, pero peligroso. Tarde o temprano es al hombre victimado por su situación de marginación al que la sociedad castiga: "La simulación era un delito y podía costarle caro" (II. 165). En contraste con el mundo alucinado de Lorenzo, la sinceridad brutal del narrador, con quien se confronta, provoca un rompimiento de su estructura lógica, en base a la cual intenta funcionar: "... para decirlo crudamente, aquí estás encerrado" (II. 167).

El ritmo ahora se acelera, la caída de la fantasía es como el paso de una nube a lo lejos "empujada por el sol": "Es aburrido ver anochecer sin poder salir y tomar el tren para París. Y, encima, rodeado de verdaderos locos. A los quince días ya no los soportas. Mira, ya escampó" (II. 166) y poco después se desdice de sus invenciones anteriores: "No creas lo que te dije enantes..." (II. 166). Todos los pasos de la narración están perfectamente pensados y medidos desde un perfecto manejo psicológico por parte del narrador.

Finalmente, ambos situados sobre terreno seguro, de igual a igual, continúan la lucha que los define a lo largo de todo el cuento hasta el límite en que Lorenzo empieza a dudar de sí mismo y proyecta la duda sobre su interlocutor amigo. Analicemos este final contrastivamente:

#### Lorenzo

"-Reconoce que te he torturado -dijo volviendo a detenerse.- Pero lo he hecho porque te aprecio" (II. 167).

"Me hablas como a un enfermo -Se quejó Lorenzo- ¿Qué te pasa, viejo? ¿Será que todavía no estás convencido? ¿Qué pruebas quieres que te dé? ¿Quieres que te firme un papel?" (II. 167).

#### Amigo de Lorenzo (narrador)

"La vida en París era dura -dijo moralizando-, no había que dejarse amilanar por los contratiempos, había que superar los obstáculos... era necesario luchar" (II. 167).

"No necesito pruebas -respondi- Si te hablo en ese tono, que no te gusta, es porque soy tu amigo". (II. 167).

El proceso es increíblemente interesante. Todo hace suponer previamente que Lorenzo está enfermo, razón por la que está interno en un psiquiátrico. En toda la primera parte del cuento se cuestiona esta hipótesis y se intenta demostrar que se trata de un simple juego de fingimiento para finalmente, concluir en la afirmación de su locura real y en la imposibilidad de una salida: dentro o fuera, para él es lo mismo, está condenado a no poder ser libre. Por otro lado, su locura la sociedad no la perdona, como tampoco, al igual que la poesía, el amor... Desde su soledad, Lorenzo llama angustiosamente al amigo: "Lorenzo me estrechó con fuerza. Estábamos al lado de la verja. Con su mirada oscura me escrutó ansiosamente" (II. 168). Al tocar al otro se experimenta a sí mismo, se siente vivo. Hay una ambigüedad que ni siquiera se resuelve en el develamiento final y que muestra la desnudez de la vida de este pequeño ser ante su espejo, el otro en quien se mira:

ante su espejo, el otro en quien se mira:

#### Lorenzo

"-Entonces, ya que eres sincero, Te voy a recitar una última primicia, óyela bien: admira sobre todo los días otoñales, el corazón seco

#### El amigo

"-Formidable -le respondi. -Sí -dijo Loren-

del otoño, el corazón seco de los árboles, que cae sobre nuestro corazón seco, sin amor ni ternura, que cae sobre nuestro corazón seco y le arrebatara para siempre la luz, que cae sobre nuestro corazón seco y lo entrega al sueño, a las tinieblas''' (II. 168).

zo, sin entusiasmo, esquivándome la mirada'' (II. 168).

Ahora, lo único que quedará de él como la mejor expresión de su aprisionamiento y angustia es un GRITO SECO: "¡Agua ramera!" (II. 168). El regreso de la lluvia coincide con su regreso hacia el encerramiento, hacia el laberinto de su locura, cansado, como arrastrándose irremediablemente y a punto de romperse.

#### **"LAS COSAS ANDAN MAL, CARMELO ROSA" (1971)**

El narrador-protagonista sostiene esta vez un monólogo consigo mismo, yuxtaponiendo el empleo de la segunda persona singular para dirigir sus quejas y frustraciones a sí mismo. A través de este enfoque llega a una revelación de su condición. En el corto tiempo que dura la acción, revive su vida miserable, con el acento puesto en la imposibilidad de una ilusión cara al futuro. La vida se le escurre entre los dedos. Es un final en que la tensión angustiosa llega a su clímax y concluye: "Es agradable morir sin socorro ni paz ni patria ni gloria ni memoria" (II. 173).

Desde el punto de vista estilístico, el cuento es una sola oración que se sirve de una sintaxis violentada -las categorías psicológicas hacen estallar a las categorías gramaticales-, que capta la sensación de un monólogo interior y, al mismo tiempo, refleja la tensión mental a que está sujeto el narrador. La mezcla de los tiempos verbales -pasado, presente y futuro- crea la ilusión de atemporalidad, de superposiciones vivenciales. Los enlaces extraoracionales sugieren el continuo cambio del fluir de la conciencia.

Comunica la sensación de que su vida de cuarenta años se reduce fácilmente a un tiempo insignificante, apenas unos minutos, efecto que paralela la trama y vitaliza el tema del hombre contemporáneo reducido a una pieza de ajedrez, a merced de los caprichos de la historia, aún a pesar de su intencionalidad de querer ser actor en ella.

Otro elemento narrativo que se emplea para crear el marco estructural del cuento, es la reiteración:

"entre el ruido de los teletipos", se repite once veces, frase con la cual se fija el lugar de trabajo del narrador, el escaso tiempo que dura la acción y la constante amenaza a sus pensamientos, interés, recuerdos, del mundo exterior. La repetición de esta frase es una advertencia constante frente a un mundo que le engaña, que le despoja de su fortaleza interior convirtiéndole en débil y que le mantiene prisionero, angustiosamente "muerto", zarandeado, extorsionado y, en definitiva, completamente alienado.

#### CONCLUSIONES:

Los cuentos de Los cautivos tienen lugar todos en Europa. En este libro, Ribeyro inventa una serie de personajes extranjeros, de vidas ajenas y apenas entrevistas por un narrador, casi siempre peruano y de paso por el viejo mundo. La exploración fuera de su ambiente habitual agrega, sin duda, algunas bellas imágenes y algunos repliegues curiosos (la súbita inserción del narrador como tal en el contexto de "Nada que hacer, monsieur Baruch") y también deja entrever algunos ecos borgianos, en cuanto al manejo de la imaginación para crear un clima fantástico y en la utilización de su temátología; el doble, los espejos, la locura, etc., pero todo ello, plasmado con el inconfundible y original estilo de Ribeyro que hace que el nivel de la significación se dispare por otros cauces muy distintos.

Sin partir de un ambiente particular concreto, algunas narraciones se generalizan al relacionarse con el mundo pequeño burgués del trabajo, de las pensiones, de los lugares viejos y oscuros, cuyo ambiente triste y desagradable provee una gama sorprendente de situaciones ~~marginadas y donde se alberga~~ la gente destituida que, ~~a pesar de su actividades dinámicas,~~ busca la reclusión. Estos cuentos son, sin duda, un trabajo en profundidad sobre temas ya vistos anteriormente por Ribeyro: personajes marginados de la pequeña burguesía en medio de ciudades burguesas, y de la ciudad moderna con sus profundas contradicciones, y algunos cuentos fantásticos como "Ridder y el pisapapeles", por ejemplo. También aquí se pone en evidencia la soledad, el silencio muchas veces como símbolo de incomunicación, la angustia como el espacio habitual del hombre, etc.

Contiene, sin embargo y como en todos los libros de Ribeyro, una variación de tema y técnicas. La característica que le da unidad es el predominio de la imaginación en la creación de situaciones del hombre común. En "Ridder y el pisapapeles", el asunto se basa en las coincidencias que sólo halla su explicación en la magia; la locura surge en "Papeles pintados" y en "Agua ramera"; la tenue relación entre la vida y la muerte es el tema de un hombre que se suicida en "Nada que hacer, monsieur Ba-

ruch"; en "Los españoles", se trata de un cuento costumbrista cuyo objetivo es revelar una actitud moral del español, el orgullo; y finalmente, la imposibilidad de una vida con sentido en "Las cosas andan mal, Carmelo Rosa".

Dentro de la variación del libro predomina la técnica narrativa de primera persona que, aparte de la consecuente unidad y enfoque limitado que crea, apunta el proceso de una revelación mediante la exposición de su reacción a nuevas experiencias, hecho que contribuye no sólo al desarrollo de la personalidad sino también al desarrollo de la trama del cuento.

**EL PROXIMO MES ME NIVelo**

**(1972)**

### "UNA MEDALLA PARA VIRGINIA" (1965)

El narrador pasa de su narración al discurso directo, combinando la instancia narrativa con el diálogo directo de los personajes. Se trata pues, de un discurso transpuesto, en un estilo directo libre. Utiliza la forma de la tercera persona y es él quien define la perspectiva del cuento. Narrador que sabe más que el personaje y dirige enteramente la narración hacia objetivos previamente planteados: el dar cuenta del despertar de la adolescente a la adultez, a través de una toma de conciencia de la realidad, en la que su mundo de ilusiones y de fantasía frente al adulto se resquebraja al ponerse en evidencia la falsedad de su funcionamiento, la apariencia y el engaño como norma social.

La anécdota es muy simple: Virginia salva a Rosina la mujer del alcalde de Paíta, un pueblo de la costa peruana, de un accidente en el mar; por esta razón se celebra una fiesta en su honor y se la condecora con la Medalla al Mérito. A propósito de este hecho que hila la narración, lo que va a ser puesto de relieve es otra cosa bien distinta, que podríamos definir como la enorme desproporción entre el funcionamiento social en cuanto a formas y su verdadero contenido de fondo, la falsedad, el disimulo.

Lo logra a través de una serie de contrastes y de técnicas de intriga: anticipación, reiteración y presagio contenido en la naturaleza. Veámoslo por partes.

En primer término, en el encuadre social se contrasta la realidad familiar de Virginia y el resto de la gente invitada a la fiesta a la casa del alcalde. Se señalan rasgos de una clara diferencia social que notamos, casi siempre, a través de las reacciones de Virginia que rechaza ese mundo y se rebela contra él porque no se siente a gusto, lo cual coincide con un adecuado diseño de las reacciones de una adolescente que intenta su camino de autenticidad, basado en ideales limpios y en un rechazo social a lo establecido.

**"Delante de su espejito de pared, Virginia lloraba. Sobre la cama se hallaba el traje blanco que debía ponerse para ir esa noche a la fiesta" (II. 182)**

**"No quiero ir, No me gusta la gente. Las hijas del alcalde son egoístas, son feas" (II. 182).**

**"Virginia cogió su traje con ambas manos y lo observó con lástima. era horrible, estaba almidonado, tenía un lazo lila en la cintura y una flor de terciopelo en el escote" (II. 183).**

**"Virginia miró a su madre y sintió nuevamente ganas de llorar" (II. 183).**

**"Virginia miraba sus vestidos, sus peinados (de las hijas del alcalde" (II. 184).**

**"Virginia se dio cuenta de que parte de los invitados la habían seguido y desde cierta distancia la observaban con curiosidad. Más atrás, su padre había comenzado a beber con los notables; y su madre, sentada en un rincón, sola, se acomodaba con la mano el ala de su sombrero" (II. 184).**

**"A medida que pasaba el tiempo, sin embargo, los circunstantes parecieron olvidar el motivo de esa reunión y extraños clanes se fueron formando en la casa..." (II. 187).**

El distanciamiento se da también ante sus padres, que juegan el mismo juego que los otros, aunque con cierta desventaja en su posición de clase, lo que aporta ironía en la percepción, y su soledad inicial se vuelve ahora más acuciante: "Virginia se dio cuenta, de pronto, que estaba sola en medio de esa fiesta dada en su honor, sola entre sirvientes que bostezaban y muchachos que, al comienzo tan galantes, erraban ahora, borrachos, por el salón abrazados, desmemoriados, entonando canciones estridentes" (II. 187). Más triste todavía porque aquella era una soledad buscada: "al muelle sólo vengo cuando estoy triste, cuando quiero estar sola..." (II. 179) y ésta es una soledad impuesta que le fuerza a la huida, es la soledad de la frialdad y la mentira dibujada en los rostros de los que la rodean: "Desazonada buscó un lugar donde refugiarse. En el fondo del salón había una mampara entreabierta. Al cruzarla se encontró con una terraza interior, fresca, penumbrosa, separada por una baranda de lo que debía ser una huerta. Un jazminero trepador se enroscaba en los soportales del tejado" (II. 187).

Contrasta también la generosidad y el heroísmo de Virginia con el mundo de intereses y mezquino del resto de la gente: "¡No quiero ir, Pamelita! ¿Por qué tienen qué hacer tanto ajeteo? Te juro que no es nada del otro mundo sacar del agua a otra persona que se está ahogando" (II. 183). Sin embargo, el marido hubiera preferido que se ahogara y quedar libre, al fin, de ella -solo vivían juntos por guardar las apariencias: "-Se hubiera ido al fondo del mar, como una lancha picada y este señor, si, este señor sería ahora un hombre feliz. Pero, ¿por qué me mira así? Claro, usted no sabe lo que es vivir veinte años al lado de una persona a la que no... Bueno, la quise al comienzo, es verdad, pero se marchitó tan rápido, se volvió fea, egoísta, vulgar..." (II. 189). Por último, contrasta el discurso grandilocuente y convencional del alcalde al condecorarla -todo lo que tiene de ritual vacío, por el mar de fondo que deja entrever el contexto general- con un cierto pudor y una sensación de desproporción por parte de Virginia: "En medio de las aclamaciones, Virginia avanzó hasta el centro de la sala, mirando el piso encerado, sintiendo que los oídos le zumbaban y que de durar la ceremonia le iba a salir un chorro de sangre, de puro rubor, por la nariz" (II. 186).

La reiteración es otra técnica con la que juega el narrador y colabora a crear la intensidad del rela-



to: "divisó a lo lejos...", "la vista puesta en un punto distante", "...señalaba un punto lejano...", "seguía extendido hacia el mismo punto lejano...", etc.

Mediante mecanismos de anticipación se crea una tensión que se resuelve al final con un relajamiento. Por ejemplo, el cómo se traza el perfil de Rosina prepara el ánimo para la confidencia final del marido: "...contempló sus piernas donde la edad comenzaba a hacer sus estragos..."; (Virginia) "miraba a veces, ese rostro que tenía tan cerca y que, abandonado a la vida, se veía horrible. Estaba lleno de espinillas, además, y su dentadura era abominable" (II. 182); "...llevando un maquillaje excesivo que, en lugar de restaurar sus rasgos, parecía subrayar su deterioro" (II. 185); "Bueno, la quise al comienzo, es verdad, pero se marchitó tan rápido, se volvió fea, egoísta, vulgar..." (II. 189).

Sin embargo, lo más interesante del cuento gira en torno al proceso de maduración interior que vive Virginia, la adolescente que se transforma de repente en mujer, perdiendo para siempre su inocencia frente al mundo: "Virginia se dio cuenta, de pronto, que estaba sola...". Huye de esa soledad negativa que le presiona desde afuera hacia otra de su propia elección y que se resuelve en un contacto con la naturaleza, como símbolo de un equilibrio reestablecido: "...se encontró en una terraza interior, fresca, penumbrosa, separada por una baranda de lo que debía ser una huerta. Un jazminero trepador se enroscaba en los soportales del tejado" (II. 187). En ese espacio de equilibrio y reconciliación consigo misma, surge de improviso la presencia amenazante del alcalde que le fuerza a despertar a través de un sutil manejo de la situación mediante alusiones y sugerencias, el juego con las flores, por ejemplo, - el alcalde tiene un jazmín de Indias, Virginia tres macetas con geranios. Inmediatamente después de un silencio, el primero se refiere a los geranios, a quienes descubre en realidad como un símbolo de ella misma y de la situación de él: "-El geranio es una bella flor -dijo al cabo de un rato-. No perfuma mucho pero dura. Es una flor popular. Otras, en cambio, más olorosas, más coloridas, se deshojan en una sola noche y al día siguiente, ¿qué queda de ellas? Nada, unos cuantos pétalos caídos" (II. 188).

La noche espléndida, el resplandor de la luna tras los cerros, todo presagia algo inaudito: Virginia volvió a mirar hacia los cerros. Sí, el resplandor aumentaba. No tardaba en salir la luna. En ese momento sintió un ruido de vidrios rotos y se dio cuenta que el vaso del alcalde había caído al huerto, haciéndose trizas contra el suelo" (II. 189). La naturaleza se vuelve simbólica y presagidora como en los primeros libros de Ribeyro. La declaración del alcalde le llega al fin cargada de violencia, no tanto física cuanto moral: "-Quería decirle algo más, quería decirle...pero, ¿qué entenderá usted? Ahora, durante el baile, la miraba y me decía: cómo ha crecido la hija de Max, yo que la he visto de niña, siempre sola, correteando por el puerto, como si no quisiera estar en su casa, y de pronto verla creci-

da, llena de juventud, de fuerza. Sí, eso me decía y me pregunté: ¿por qué tenía que estar ayer en el muelle? ¿por qué tenía que estar justo en ese lugar?" (II. 189). Y la asociación final mediante el mecanismo de repetición de una frase que amplía el horizonte de la significación: dice el alcalde "Veinte años al lado de una persona a la que no...", repite la madre de Virginia a su marido "¿Hace veinte años que haces lo mismo?" Y el cuento se cierra con un párrafo que es una síntesis condensada de todo lo anterior, una especie de catálisis final en la que aparece el juego social hecho de apariencia y fingimiento y la realidad de mentira que esconde, en última instancia, la ambigüedad misma de la vida a la que Virginia acaba de despertar: "Su padre, azorado, se puso de pie, tratando de no tambalearse. Abotonándose el saco con dignidad, sonrió a los asistentes, pidiendo excusas. Pero de reojo lanzó una rápida mirada a su mujer, aparentemente benigna, como para comprobar de donde venían los reproches, pero cargada de un sentido que sólo Virginia, en ese momento, comprendió" (II. 190).

#### "UN DOMINGO CUALQUIERA" (1964)

En Nelly y Gabriela se expresa nuevamente el contraste de dos mundos bien diferenciados: uno burgués y el otro pobre, dos mundos irreconciliables, ambos sugeridos simbólicamente, la casa pobre y un coche Chevrolet, Matute y Miraflores, y la confrontación de sus respectivas ideologías.

El narrador extradiegético-heterodiegético, como en el cuento anterior, utiliza la técnica del discurso indirecto combinado con el Directo, la instancia narrativa más el diálogo de los personajes, y la perspectiva del narrador que es la que orienta el cuento, tiene una enorme dimensión crítica, es su función principal, pero ejercida de manera bastante sutil: lo que presagia para Nelly ser una buena amistad, acabará siendo una ilusión que se esfumó tras unas horas de irreversibilidad.

Un tono de intimidad entre ambas en los temas que tratan en las confidencias que se hacen, en el juego de su desnudez en la playa, en su aventura compartida, etc., crea una expectativa favorable que sólo cambiará de signo radicalmente al final. En un momento se crea una cierta inquietud que rompe la armonía primera y que presagia el final: cuando trata de poner nombre a la playa el narrador anota: "Gabriela la observó. La falda de Nelly, de tela de algodón estampado, se agitaba con el viento -la playa de la ropa en serie- murmuró para sí". (II. 198)

El incidente final: el coche que se atasca en la arena, reestablece el orden real de la vida entre ambas. Lo anterior fue apenas un momento de ilusión ahora frustrada: "Nelly supo entonces que nunca más volvería a ser invitada" (II. 203)

### "ESPUMANTE EN EL SOTANO" (1967)

El narrador extra-heterodiegético, pasa de su narración en tercera persona al discurso directo y asegura el marco estructural de la narración que sirve de soporte contextual a los diálogos, los cuales, dentro del contexto definido y gracias a la perspectiva elegida por el narrador, aparecen cargados de ironía.

Se nos narra una nueva parcela de la realidad de Lima, el mundo de los empleados públicos y, por un momento, se nos permite ser espectadores de un mundo de representación y fingimiento, de burocracia y embrutecimiento.

Llama la atención el perfecto manejo de Ribeyro en el diseño de los personajes, tanto a nivel psicológico como en el perfil de sus distintos contornos sociales. Y así, tenemos, por un lado, la enorme desproporción entre la situación real de Anibal, el empleado que celebra sus veinticinco años en el ministerio, siendo el último eslabón de la cadena, es decir, el contraste entre su situación de explotación y la necesidad de celebrarlo desde una invención ilusional que ni él mismo se cree pero que ha creado como un mecanismo para poder seguir funcionando, para sentirse por unos minutos protagonista de la escena, él que siempre ha estado relegado: se viste diferente, su mujer lo espera con una comida especial y él se inventa una celebración con sus compañeros en la oficina. No es el reconocimiento de los otros, para quien no cuenta en realidad, sino más bien, es él que se pone en evidencia, intenta llamar la atención, con el objetivo de lograr ese reconocimiento. Dicha perspectiva queda asegurada por el punto de vista fijado por el narrador, que es precisamente dar cuenta de esta desproporción y la relación contrastiva de los diálogos de Anibal con el resto de los compañeros y jefes. Este evoca tiempos pasados mejores a través de los cuales intenta prestigiarse: "En esa época yo era Jefe de Servicio de Almacenamiento (II. 209). Pero, inmediatamente aparece el doble sentido en lo que dice uno de sus compañeros: "Era jefe de Servicio de Almacenamiento. Pero cambió el gobierno y tuvo que cambiar de piso. De arriba para abajo" (II. 209). En el mismo tono se sitúan las alusiones al director y al jefe de departamento: necesidad de que estén presentes y de explicitar sus parecidos orígenes, como autoafirmándose fuera de sí mismo: "Hace diez años trabajamos juntos en la Mesa de Partes. Después él ascendió" (II. 211). Lo cual pone aún más de relieve lo que señalamos más arriba: mientras otros trepanon él se fue quedando y ahora vive colgado de aquellos buscando su autoafirmación en el prestigio que les reconoce y encubriendo así su propio fracaso y hundimiento: "Toque esta mano -dijo Anibal-. Huélanla, denle una lamidita, zambos. Me la ha apretado el director ¡Ah, pobres diablos!

No saben ustedes con quien trabajan'' (II. 211). Anibal se encierra en su propio autoengaño, se inventa otro que no es, sólo así se explica la organización de una farsa en un solo acto: unas empanadas y dos botellas de champán que no alcanzan para todos, la conducta disimulada y en el bajo fondo burlona de los asistentes. En fin, el pelotilleo de la mayoría y la rabia contenida sólo de algunos frente a los jefes, que pone en evidencia lo ridículo y hasta grotesco de aquel cuadro.

El protagonista arma por su cuenta un juego de ilusión al que llama a participar a otros. Una vez dentro del desarrollo de dicho juego, su ilusión crece hasta estallar en una alucinante desproporción apreciativa que le impide verse: es la experiencia de la total alienación como persona. La realidad es opaca para él y sólo ve lo que su ilusión proyecta: "...este ha sido uno de los días más bellos de mi vida. Anibal Hernández, un hombre honrado, padre de seis hijos, se lo dice con toda sinceridad. Si tuviera que trabajar veinte años más acá, lo haría con gusto. Si volviera a nacer, también. Si Cristo recibiera en el Paraíso a un pobre pecador como yo y le preguntara ¿qué quieres hacer? yo le diría: trabajar en el Servicio de Copias del Ministerio de Educación ¡Salud, compañeros!" (II. 215 - 216).

Flotando en su sueño, se marchaba ya, cuando un hecho de la realidad le despierta violentamente, apenas unos minutos después: todos se habían ido cuando su jefe, esperándolo, le ordena que limpie la oficina: "Anibal, nuevamente sólo, observó con atención su contorno: el suelo estaba lleno de colillas, de pedazos de empanada, de manchas de champán, de palitos de fósforos quemados, de fragmentos de una copa rota. Nada estaba en su sitio. No era solamente un sótano miserable y oscuro, sino -ahora lo notaba- una especie de celda, un lugar de expiación" (II. 216). La realidad se le impone finalmente con su trágica opresión y el impacto que produce en él provoca un cambio en su conciencia, esta vez definitivo: "...Quitándose el saco, se levantó las mangas de la camisa, se puso en cuatro pies y con una hoja de periódico comenzó a recoger la basura, gateando por debajo de las mesas, sudando, diciéndose que si no fuera un caballero les pondría a todos la pata de chalina" (II. 217).

#### "NOCHE CALIDA Y SIN VIENTO" (1968)

La técnica narrativa utilizada es la misma que en los anteriores cuentos de este libro, con un nivel de sutileza y poder alusivo casi impalpable que lo convierten en una pieza maestra de la vasta obra cuentística de Ribeyro. Narrador extra-heterodiegético, desde cuyo punto de vista se filtra toda la información y se orienta el sentido, creando una cierta ambigüedad primero, y presagio después a partir de lo ya acontecido. En la entrevista al escritor que hace Irene Cabrejos (Lima, 17 - 2 - 81) Ribeyro reco-

noche que, su interés por lo no-dicho, lo callado, lo eludido, constituía la huella que en él había dejado Henry James, y este cuento es, precisamente, una buena muestra de ello, donde lo no dicho llega al extremo de convertirse en lo no-escrito. Lo implícitamente relatado allí es cómo don Sixto llega a insólitas horas de la noche al club de billar al que pertenece, y trata de aprender a nadar en una noche, costándole casi la vida. Los motivos, sin embargo, para el lector, permanecerán ocultos hasta el final, como veremos después, (¿suicidio tal vez?). Al final se da una clave: el portero, Tomás menciona, muy de pasada, un paseo previsto a la laguna de Chilca, al que asistirá don Sixto y una chica rubia -ni siquiera se menciona su nombre- que nada fabulosamente. La intención narrativa más o menos evidente para cualquier lector atento no es tanto el aprendizaje misterioso de ese personaje, sino más bien, la historia es que estaba enamorado de una empleada con la cual iba a salir al día siguiente de paseo, y que se esmera por aprender a nadar, casi a riesgo de perder la vida, por no hacer un papel lamentable ante la mujer. Al respecto observa José Miguel Oviedo que "el cuento es aquí lo no-escrito", lo cual indica que las ausencias, son muchas veces presencias significativas, a veces más que las mismas presencias reales, como algo bastante frecuente en la obra de Ribeyro, aunque este sea un caso extremo.

Magistralmente, a través del mensaje de la narración y de la hilación de los hechos, se logra sugerir la ominiosa sombra de una derrota futura en su relación amorosa, contando, con gesto disimulado, otra previa y menor -lo que acontece en la piscina-.

En primer lugar, es la noche y su misterio el marco general del desarrollo de la acción. La intriga, manejada con sutileza, es uno de los mecanismos fundamentales de la estructuración del cuento: la bolsa azul que porta el protagonista, más lo inesperado de su conducta, le hacen preguntarse qué pasa allí: Tomás cogió su copa mientras echaba una mirada curiosa a la bolsa que Sixto había dejado sobre el mostrador" (II. 222). En el momento en que el portero desaparece y lo deja solo en su juego hay un cambio de dirección en la acción que revela una intencionalidad secreta en don Sixto, previamente disimulada. A partir del momento en que se acerca a la piscina, entran en juego el valor simbólico de los elementos que participan, principalmente el agua contenida en ese recinto cerrado de la piscina, aquel "cuadrilátero sombrío". Solo al final del cuento nos enteramos que para Sixto hay una relación estrecha entre ésta y la chica de sus sueños y, de ahí, el que presagie su fracaso futuro con aquella, en un doloroso juego de esperanzas y miedos: "Era una noche tibia, estrellada y sin viento, que anunciaba un domingo tórrido y playero" (II. 223). Como lectores, asistimos maravillados al espectáculo de una intuición de Sixto que, quizá, inconscientemente, éste proyecta en el agua, convirtiéndola en un ser

animado con poder de comunicación, por lo que dice y por lo que calla. En realidad es en el agua que se ve reflejado como en un espejo lo que el protagonista siente, piensa y se responde: "Sixto se aproximó cautelosamente a ella y quedó observando el agua oscura, inmóvil, que parecía sólida, una enorme placa de metal pulido" (II. 223); "Volvió a escrutar el agua y la notó ya completamente lisa, desmemoriada, ausente" (II. 223). Hay todavía una distancia marcada: la mira desde afuera, desde el borde, aproximándose con miedo, inquieto, a la expectativa -proceso de todo acercamiento humano-. Lo que después acontece al descender y mezclarse con ella, tiene visos de alucinación y son múltiples las alusiones y sugerencias que completan el simbolismo ya mencionado en relación con la chica. Señalamos a continuación algunos textos que hablan por sí mismos:

**"El agua le llegaba apenas a la cintura y, nuevamente despierta, le golpeaba con dulzura las caderas. Sixto permaneció inmóvil, sin atreverse a dar un paso, con los brazos abiertos" (II. 224).**

**"Estaba en el centro mismo de la oscuridad más sombría y el agua había quedado súbitamente callada, emboscada... quedó al fin quieta, indiferente..." (II. 224).**

**"Sixto se inclinó un poco para observarla, interrogándose si era la misma que segundos antes bullía, tronaba lúcida, vigilante en ese recinto cerrado" (II. 224).**

**"Durante un rato se entretuvo en golpearla, riéndose, dialogando con esa agua dócil que respondía a sus llamadas y, amigablemente bulliciosa, hacía cabriolas a su alrededor" (II. 224).**

El proceso de acercamiento es progresivo hacia su centro; lo más hondo y lo más negro: "Al llegar a la mitad de la poza, estiró una pierna y notó que no había nada abajo, que todo punto de apoyo había desaparecido y que se encontraba, ahora sí, a solas con su cuerpo y con el agua. Girando sobre sí mismo, empezó a braccar desesperadamente hacia los peldaños, sin preocuparse en saber si avanzaba, tratando sólo de mantener su cabeza a flote... Se volvió a hundir en un agua que notó bruscamente encolerizada, espumosa y que jugaba con él, empeñándose en no dejarlo derecho, tirándolo de las piernas, al extremo que Sixto empezó a tragársela, a vomitarla, a gritar... mientras reflataba volvía a hundirse, resurgía para volver a gritar, se tambaleaba y al fin, luchando a cuerpo tendido, tocaba con la mano el peldaño y se aferraba a él" (II. 225 - 226).

Lo que acaba de suceder es como si se tratara, en realidad, de una lucha a vida o muerte. El final es, pues, el distanciamiento, lo inevitable que debía acontecer, presagiando una derrota futura disimula-

da en una aparente seguridad:

“-Allí se puede nadar bien- añadió Tomás-. De  
muchacho fui mucho porque su agua es buena para  
los granitos de la cara. Agua espesa, hace flotar a  
uno como un corcho ¿Irá también la rubia?  
-¿Qué rubia? -preguntó Sixto desde la caseta.  
-La que vino ayer con ustedes, esa empleada nue-  
va. Si estuvo en los billares, viéndolo jugar, aplau-  
diéndolo. Después fue a nadar a la piscina. ¡Y cómo  
nadaba!  
Sixto abrió la puerta del vestuario y salió anudán-  
dose la corbata. Estaba demacrado y miraba es-  
crutadoramente a Tomás. -Claro que irá” (II.  
227).

Dicha aparente seguridad ya había sido puesta en cuestión al establecerse la relación simbólica del agua con su amada y es, en ese sentido, que se anticipa otro final: “Quedó sentado, en el borde, tiritando, jadeando mientras el agua oscilaba débilmente, hacía glu glu contra las escaleras y volvía a quedar inmóvil, distraída como si nada hubiese pasado” (II. 226).

#### “LOS PREDICADORES” (1960)

Tres personajes, protagónicos en su locura, como si los tres estuvieran en el mismo escenario y la cámara enfocara para el público en distintos momentos a cada uno de ellos, mostrándonos a sí mismos en su autocontemplarse, desligados de las cosas, pura subjetividad casi. La unidad está dada por el escenario común a los tres, por la peculiar situación de demencia de todos ellos, seres marginales por lo tanto, que viven desvariando, obsesionados por alguna idea fija que no les abandona y que, a la vez, les caracteriza profundamente, en cuanto que alude a alguna batalla perdida en la que se funda su frustración y su desconexión de la realidad.

Son tres voces que hablan sin la mediación de la instancia narrativa básica. Tres parlamentos al parecer dichos -‘predicado’- a un “doctor” real o imaginario, que por su carácter semi-onírico (ya dijimos que son dementes los personajes), pueden confundirse con monólogos interiores o el caso extremo del fluir de la conciencia. Se emplea también la reiteración como un motivo que colabora a crear la estructura del cuento y, a través de las cuales, señala las matizaciones de su locura:

Ucucha “Yo... la más bonita..., la reina que he sido de primavera” (II. 231).

Jojocho “Yo, capitán Fuentes, recibido y con galones” (II. 232).

anónimo "...hip...", repetido veintisiete veces (II. 233 - 234 y 235).

La desproporción de las medidas en la percepción, la exageración de los detalles, la falsificación de la realidad son los mecanismos fundamentales del cuento, impresión que se crea a partir del contraste de tres subjetividades que se expresan contradictoriamente, como si fueran ajenas completamente, aunque se aluden entre sí y que, entre las tres conforman un mundo de locura más amplio y abarcador, movido por el ansia del prestigio, del poder y del saber que los aísla y enfrenta.

En realidad, aunque el narrador parece estar ausente al no haber instancia narrativa propiamente dicha, éste tiene todo con su ironía, al hacer desfilar ante nuestros ojos unos pobres seres que no saben nada de sí mismos y que nos producen tristeza y compasión, al verlos como una parábola más del cotidiano vivir del hombre, que no es sino locura que se contagia y agranda.

#### **"LOS JACARANDAS" (1970)**

Una confusión de identidades parece ser aquí el motivo central del cuento que acabará por cuestionar la consistencia misma de la realidad. El narrador extra-heterodiegético nos adentra poco a poco al mundo enigmático y misterioso de Lorenzo, un profesor de una universidad provinciana, donde el desarrollo de la vida lenta encuentra su correspondencia en el ritmo del cuento.

Lorenzo Manrique regresa a Ayacucho por una misteriosa misión. Su regreso tiene el carácter de una evocación intensamente vivida. Hilvanando fragmentos de diálogo de otro eje espacio-temporal, insertos en el presente del protagonista, se reconstruyen las circunstancias de la muerte de su esposa en el pasado. Desde el comienzo, fragmentos de enunciados de Olga (más adelante nos enteramos que es su esposa muerta), son reproducidos en medio de su experiencia presente, en Discurso Directo Regido con los verbos introductorios clásicos, guiones y sin otras mediaciones, es decir, sin mencionar la situación espacio-temporal de dichos discursos. En el momento en que Lorenzo está llegando a la casa donde vivió Olga, y sin que sepamos quien es ella, la oímos: "He hecho bien en venir... La casa queda tan cerca de la oficina. Así, cuando me sienta sola, salgo y te voy a hacer una visita" (II. 240). Hay otras intromisiones del discurso de Olga antes de que sepamos quien es: "... Luego miró las torres de la catedral (...) - En esa torre vive alguien -dijo Olga- He visto a veces que ponen ropa a secar" (II. 242); "Me parece que he retrocedido varios siglos -dijo Olga-. Nada ha cambiado aquí. Me siento feliz, Lorenzo, pero estos paseos cansan" (II. 241); "... en el camino vio un viejo que llevaba en los hombros una vaquilla desollada y más allá dos niños indígenas descalzos que pateaban, jugando al



fútbol, una enorme mariposa azul. -Acércate -dijo Olga. Pon el oído aquí, en mi vientre. ¿No sientes nada? Un poco más abajo. Escucha bien. Se mueve'' (II. 243 - 244); ''Un grupo de indígenas surgió a paso ligero del barrio bajo llevando hacia el mercado enormes bloques de sal amarrados a la espalda. Mira mis pies -dijo Olga-. Están hinchados. Yo no quisiera que me atendieran aquí. En esta ciudad, donde ni siquiera se conoce la rueda ¿cómo puede haber un buen médico? Dos meses antes me llevas a Lima'' (II. 248); ''Ha sido un placer. -Me siento mal -dijo Olga-. Tengo aquí una opresión en el pecho. No puedo respirar bien. Pon otra vez ese disco de Vivaldi, por favor'' (II. 249). El uso del verbo *dicendi* en pretérito indefinido favorece la superposición de planos espacio-temporales, ya que es el tiempo que utiliza un narrador básico para la reproducción de discursos directos en relatos que guardan linealidad lógico - causal. Por otro lado, el verbo *dicendi* es el único elemento del discurso atributivo de los discursos de Olga, lo cual lo priva de toda otra determinación espacio - temporal.

Además, el discurso de Olga se mezcla con otros diálogos que sí respetan la linealidad. Como podría resultar incoherente, pues Olga se confundiría con los personajes que pertenecen a diferentes ejes espacio - temporales (más que una incoherencia discursiva se busca una superposición de planos), este recurso es utilizado cuando en el relato ya se han dado más indicios de aquel personaje, de su relación con el doctor Manrique y de su ubicación en el tiempo de éste: ''Triste cosa -dijo García- ¡Cuando uno piensa! Con lo que le gustaban los chicharrones a la señora Olga.'' (II. 24)

Aunque Olga ha muerto, está viva en el recuerdo del profesor Manrique y puede acompañarlo en su recorrido, haciendo resonar otra vez en sí mismo su voz ya oída. Cada rincón de aquella pequeña ciudad es ahora memoria viva y actualizada en el presente, un pasado revitalizado en su conciencia que le abstraía del mundo real y del tiempo real: ''Su cabeza se había vuelto volandera y todo lo olvidaba...(II. 241), mundo absurdamente cerrado, patas arriba, todo al revés: ''Lorenzo había olvidado las costumbres de la ciudad. Se vivía de acuerdo a un orden viejo, enigmático, plagado de hábitos aberrantes. El médico recogía a los viajeros del aeropuerto en su camioneta, el alcalde tocaba tambor en las procesiones, el diácono curaba orzuelos y uñeros, el obispo salía los domingos con un cabalette para pintar paisajes campestres, el tendero Ichikawa era radiotelegrafista y agente de la compañía de aviación, el doctor Flores, profesor de Zootecnia, cantaba boleros en la emisora local y el rector de la universidad había sido antes capitán de un barco mercante. ¡Viva Perú!'' (II. 242).

La cena en la casa del Rector muestra, por un lado, el desinterés por lo que antes era su actividad importante y que, al parecer, desarrollaba eficazmente, como anota el narrador y, por otro, lo vemos habitando el mundo de sus pensamientos que le abstraen totalmente: ''Lorenzo se hundió en el

fondo de su sillón y quedó silencioso, observando consumirse los leños" (II. 246), empujado por su dolor, por el sin sentido: "Lorenzo vio caer ante sí una pantalla de tristeza, de invencible aburrimiento" (II. 246) y, a la vez, se produce una primera llamada de atención en su interior sobre el rostro de Miss Evans: "Lorenzo distinguió su rostro, se le borró, volvió a verlo, esta vez claramente..." (II. 246). Noche de sueños, cuyos recuerdos al despertar presagian algo inquietante: "Despertó tarde, de una noche plena de ensueños. En su memoria sólo indicios de una abadía gótica, un bosque rojizo, otoñal, una serpiente" (II. 247).

La descripción del contexto de la ciudad y el movimiento de su vida corre a cargo del narrador, en la medida en que da cuenta de las idas y venidas de Lorenzo en ese marco pequeño, cálido, provinciano: "Aquí con un poco de esfuerzo se puede ser feliz" (II. 250). El incidente de tener que aplazar el viaje de regreso a Lima, desencadena hechos extraños e inquietantes: coincidencias -ambos frecuentaron el Mandrake Club en Londres y, sorpresivamente, se recuerdan se reconocen: "Pero entonces te llamabas Winnie. Y eras enfermera. Y pelirroja" (II. 253). Y enseguida los asalta la duda: "-Se diría que es una farsa -dijo- Pero, ¿por qué no puede ser verdad? (II. 253). Evans añade como argumento los recuerdos nitidos de ese pasado que pareciera estar tocando e inmediatamente después, siembra otra vez la duda. Es una lectura hecha a través de los datos superficiales, en busca de secretos recónditos. Lo que vemos es ilusorio, lo que realmente existe es lo que no vemos, como dice el protagonista aquí, usando una imagen de tipo stendhaliana: "Creemos que pasamos por los mismos lugares, mis Evans, que nos cruzamos con la misma gente. Pero es una ilusión. Pasamos sencillamente cerca. Si la vida es un camino, como vulgarmente se dice, no es un camino recto ni curvo. Digamos que es un espiral (...) que lleva al rincón de los muertos" (II. 254).

Se da, ahora, una convergencia de todos los elementos del cuento hacia este punto. El protagonista ha llegado a una confusión de identidades de la que no puede salir: "-¡No, miss Evans! -gritó- ¡Usted no es Winnie! ¡Winnie era una inglesa que conocí hace siete años en el Mandrake Club y era también mi mujer, la que murió de un ataque al corazón hace dos meses, cuando esperaba bebé!" (II. 254). Después del desafío de una lucha angustiosa: "Eso último es mentira -dijo-. Winnie no era su mujer -Y cogiéndolo de la barbilla lo tiró hacia sí hasta sentir su boca" (II. 254). Lorenzo toma conciencia de repente de un anterior reconocimiento en el aeropuerto de Lima, incapaz ya de diferenciar entre realidad e ilusión, confundido, angustiado, en esa tensión creciente provocada por tantas sutiles coincidencias: Evans actualiza un gesto ya efectuado antes que ella por Olga, al poner las Estaciones de Vivaldi, lo que da pie a Lorenzo para contar, al fin, el acontecimiento trágico: "-¿Winnie? Olga, dirá

usted, miss Evans. Winnie era la inglesa. Olga se había quedado dormida como un pajarito, con la cabeza escondida bajo un brazo y una mano cerrada, crispada, la mano que me buscó, que me esperó que al no encontrarme se hizo un ovillo sobre la colcha donde está usted sentada. Dormida ella y la otra vida que llevaba adentro. Como se dice, dormida para siempre. Entiéndalo bien, para siempre' (II. 256). Insólito: Winnie escucha a Winnie. La consistencia de la realidad queda toda ella puesta en cuestión, surge la sospecha. Imposible el más mínimo atisbo de certeza. La llama, angustiado, por todos los nombres, es la misma, es todas:

“-¡Miss Evans!  
-¡Winnie!  
-¡Olga!

Olga, le devuelve una evidencia a través de la duración en el tiempo, de su duración en Winnie, e Evans: “Sí, desee a Winnie, delante de Winnie, la otra” (II. 256); “Lorenzo avanzó hacia ella (Evans), cada vez más rápido, y en el momento en que la alcanzaba la vio volverse con el pelo suelto pelirrojo, pecosa, juvenil, sonriente, los brazos caídos, entreabiertos.

-Olga -repitió-. ¡Cómo es posible, otra vez!” (II. 257). Hay como una necesidad explicitada comprobación, de tocar de convencerse de que es cierto, de que no es sueño: “La abrazó, besándola con tanta fuerza que perdieron el equilibrio y quedaron apoyados contra el muro. Cogiéndola al fi del talle, la hizo girar y la condujo enlazada hacia la casa. Miss Evans se dejaba llevar, mirando los árboles, que respiraban en la noche sin viento” (II. 257). Los jacarandás otra vez: “Olga, paseando bajo los jacarandás” (II. 258). Todo otra vez en su sitio, el mundo ha recobrado su orden: “Loren sonrió (...) -Pensaba en lo del epitafio. Hasta los ingleses se equivocan” (II. 258). El epitafio aludido rezaba: “El amor es tan amargo como la muerte”, pero la muerte ante la realidad del amor se borra como las huellas en la arena. Hay una inversión de sentido. ¿Al fin?, ¿qué cosa es cierto? ¿el antes? ¿el después? ¿el ahora? ¿todo? ¿nada?... Estructuralmente, el cuento no sólo no resuelve la duda si que la provoca y desafía al narratario, hasta llegar a contagiar al lector.

#### **“SOBRE LOS MODOS DE GANAR LA GUERRA” (1969)**

El interés del cuento radica en la ambigüedad que se crea a partir del contraste de dos realidades: aparentemente desencadenadora de la acción y la verdadera motivación de fondo. Hay pues, co

dos niveles claramente definidos: el anecdótico y el real al que se alude mediante técnicas de disimulo y que es el verdadero núcleo del cuento, sobre el que descansa el nivel significativo de la estructura profunda.

El narrador, en un tono evocador, se esconde tras un "nosotros" que disimula su presencia específica en la narración y el peso que él mismo tiene como conciencia reflexiva en el momento en que narra. Si bien se esconde y, a pesar de su aparente desapego, no puede disimular su guiño cargado de ironía y de segundas intenciones: nos asoma al espectáculo triste de un mundo que no necesita fingir el juego de la guerra, sino que está en guerra constantemente, lo que se evidencia en el tipo de relaciones, casi siempre conflictivas, que aquí se ejemplifica como una específica: la relación profesor-alumno. Marcamos un detalle importante: el profesor proviene de una extracción de clase más baja que la de sus alumnos, lo cual define aspectos del conflicto.

Dicho de otro modo, hay una acción primaria: el desarrollo de una clase práctica de instrucción premilitar, en la que el Subteniente Vinatea prepara a los alumnos en "estrategias de guerra" y, por otro lado, la acción principal que consiste en la verdadera guerra campal existente entre profesor-alumnos, que se va desvelando poco a poco, a través de mecanismos de juego y distanciamiento: "Nosotros observamos la cumbre de la huaca en busca de eventuales adversarios. Sólo vimos tres gallinazos que se expulgaban al sol" (II. 263). Resalta el contraste de fondo entre el esfuerzo por crear, por parte de Vinatea, un contexto artificial de conflicto y el verdadero contexto conflictivo ya existente entre ellos: "...sólo conseguían dar la impresión de una pandilla de locos nadando en una piscina seca" (II. 265).

La acción primaria es sólo un pretexto para desarrollar la verdadera lucha de fondo, momento en el cual, si se plantean verdaderas estrategias, ejemplificadas en el papel protagónico que asume Perucho frente a su contendiente el profesor Vinatea. Este último tiene el poder y lo ejerce violentamente contra aquel, como una especie de revancha social, al sentirse burlado y vencido por su inteligencia y agudeza. Los mecanismos que utilizan ambos son diferentes y su sentido también: Perucho, la sutileza y el disimulo, como respuesta a la tosca e inicial agresión de Vinatea, quien no aguanta verse negado por el alumno y, en ese sentido, despojado de su poder real sobre él, con el generalizado desprestigio ante los otros compañeros de Perucho. Su fracaso se convierte en un elemento más que potencia su violencia opresiva, metamorfoseándolo poco a poco: "El instructor abrió la boca aún fatigado y quedó atónito mirando a Perucho. Vimos en ese momento en su rostro esa visión de estupor infantil que lo asaltaba en clase cuando le hacíamos alguna pregunta al margen del curso de Instrucción Premili-

tar. Nunca lo vimos más grande que ahora; era realmente enorme, un verdadero coloso, pero nunca mentalmente tan indefenso, al punto que su galón de subteniente parecía quedarle ancho, como si hubiera sido cosido en su camisa por algún adulto indulgente. En sus ojos muy abiertos, se leía el más completo vacío" (II. 266 y 267). Su aparente fuerza desproporcionada y abusiva, no logra ocultar su vencimiento y fracaso profundo, el sentimiento de su inferioridad como clase no superado, su deshumanización: "Perucho se aventuró por el corredor y empezaron a llover los golpes. Los que tenían viejas cuentas que arreglar con él, aprovecharon la ocasión, pero la mayoría se contentó con darle un puntapie benigno o rozarle la espalda con el puño. Al llegar al final del callejón, el subteniente lo tiró de la camisa y le dio un empujón para distanciarlo. Cuando Perucho trastabillaba a pocos pasos de distancia, se lanzó detrás de él y le lanzó una patada entre las nalgas. Perucho perdió contacto con el suelo, se elevó unos centímetros y cayó enterrado de narices en un cúmulo de basura. El subteniente se precipitó sobre él, sacándose la correa del pantalón. Alzando el brazo, la agitó como una honda, con la hebilla en el aire, pero el brazo se mantuvo erguido, sin descender. Sus labios se habían distendido y asomaban sus dientes. Reía. El subteniente Vinatea reía ahora sonoramente, con su brazo en alto, donde la correa seguía girando, silbó un momento más y quedó al fin rígida, enroscada en su brazo" (II. 268 y 269). Para recuperar su seguridad, tiene que recobrar su poder perdido. Lo hace a través de los mismos mecanismos que antes utilizó Perucho, lo que evidencia su derrota, pero con otra ideología también, con una violencia ya fuera de juego y que conecta con la realidad de afuera, el espacio abierto de la cotidianidad, una realidad de violencia: "-¡No podían porque sus espías habían sido descubiertos por nuestro servicio de inteligencia y fusilados! Fueron alineados contra una pared y, ¡ta, ta, ta, ta! pasados por las armas. Yo mismo di la orden. ¡Ta, ta, ta, ta! ¡Fusilados!" (II. 269). Hay como un momento de desconcierto y de posterior descubrimiento compartido por todos frente al espectáculo que se les ofrece, y frente al que acaban de tomar un distanciamiento que evidencia un cambio de actitud en ellos: "Nuevamente lo escuchamos reír. Perucho y nosotros lo mirábamos sin comprender" (II. 269). Esa risa no es más que una mueca grotesca que provoca en los otros una respuesta de acompañamiento, más próxima al temor que a la alegría: "El subteniente seguía riendo de su invención, mientras Perucho se sacudía la ropa, y nosotros también reíamos, pero de un modo horrible, sin saber bien por qué, dolorosamente" (II. 269). El cuento se cierra con la siguiente cláusula: "así es la guerra". El instante ficcional se vuelve revelador de su otra cara de verdad. Luego la vida otra vez con su ocultamiento, como si nada hubiera acontecido, pero ellos ya no podrán ser los mismos

### “EL PROXIMO MES ME NIVelo” (1969)

El narrador extra-heterodiegético, narra en tercera persona desde afuera de la acción misma, pero atento al movimiento interior de la conciencia de los personajes, de la que con disimulo, y a veces, explícitamente, da cuenta. Mediante incursiones constantes en el mundo interior de éstos. De esa manera, nos ofrece la evolución psicológica y cambio de actitud definitiva sufrida por el protagonista, Alberto.

Utiliza técnicas teatrales, que funcionan tanto al nivel de la diégesis como fuera de ella. Sobre un escenario -espacio abierto- el cholo Gálvez y Alberto, se enfrentan en una pelea, donde ambos, pertenecientes a distintas clases sociales, miden su fuerza y su poder, que son a la vez el “honor” y poder de su collera. Tenemos, pues, dos niveles de espectación: La primera formada por estos dos grupos bien diferenciados, que podemos reconocer a través de sus respectivos protagonistas, en cuanto tipologías que los representan, que “armaban una pelea satélite en torno a la principal” y, en ese sentido, son no sólo espectadores sino actores también: “Quedaron mirándose, midiéndose, reconociéndose, evaluándose, mientras las colleras, de acuerdo a una ley inmemorial de protección al compañero y de comodidad para presenciar el espectáculo, formaban dos semicírculos que se ajustaron hasta constituir un anillo perfecto (II. 275), y, la segunda, un círculo exterior fundado por la compleja relación narrador-narratario.

La acción tiene casi carácter ritual: es como una especie de tiempo sagrado en el que se intenta recuperar el prestigio perdido, el “honor” que descansa en el mito de la fuerza del “macho” -las mujeres no participan ni siquiera como espectadoras a distancia- o, sencillamente, mantenerlo, asegurarlo en cada nueva confrontación. En todo ello hay unas reglas de juego previamente establecida que deben ser respetadas: “...pero ya la collera del cholo elevaba la voz al unísono, recordando las reglas que no se podían infringir” (II. 276).

El narrador logra un diseño acabado de estas dos tipologías, en las que están representadas dos clases sociales también: la media y la baja, con visos de elementos raciales- el “cholo”- en relación a la categoría clase social. El movimiento y la plasticidad de la descripción da en este cuento una belleza especial a la narración, al servicio del cual queda totalmente el uso específico del lenguaje que se hace aquí: las construcciones gramaticales paralelan el ritmo de la acción, que crece y decrece en una especie de juego de tensión y distensión. Llama la atención en especial el desencadenamiento de una violencia tan brutal, donde los dos contricantes llegan hasta el límite de su propia destrucción consenti-

da. Por un orgullo secreto que a todo riesgo están dispuestos a mantener; tienen que hacerlo por el compromiso asumido con su grupo: "Alberto sentía que sus fuerzas lo abandonaban. Tenía los codos magullados, las rodillas adoloridas y de su coraje manaba tanta sangre como de los cortes que tenía Gálvez en la frente y en los pómulos..." (II. 278). La collera, al igual que el coro en la tragedia clásica, participa también como bajo fondo de la acción que se desarrolla a su vista y, así, recuerda las reglas de juego, anima, celebra los aciertos del combate y exige a su representante ir hasta el final, una especie de sacrificio funcional.

Hay un momento de cambio significativo ya anunciado por el narrador entre líneas: "...en la esquina se volvía a configurar el circo" (II. 279). Al contrastar dicho enunciado con la intensidad y seriedad con que los participantes están presentes, es inevitable una sutil ironía. En Alberto se va a dar un quiebre fundamental al tomar distancia de sí mismo y observarse. En ese momento toma conciencia, se da cuenta de la desproporción de su juego: "Pasado el límite de la fatiga, no se sentía peor ni mejor, sino simplemente distante, desdoblado y presenciaba su propio combate con atención pero sin fervor, como si lo protagonizara un delegado suyo al cual lo unían vagos intereses de familia. Los gritos y los insultos con que ahora Gálvez acompañaba sus amagos no lo arredraban ni lo encolerizaban. Simplemente los registraba y los interpretaba como recursos a los que echaba mano porque debía sentirse impotente, vencido" (II. 279). Cada uno de ellos al final de la pelea regresa a su grupo simbólicamente: "Alberto vio un grupo apretujado, que se retiraba penitencial, casi funerario, entre lamentaciones, hacia la pulpería de la calle Arica. Salió entonces del jardín saltando el muro y Cieza lo recibió con los brazos abiertos, mientras el cojo Zacarías le alcanzaba su saco y su corbata. El resto de la patota hablaba de festejar el triunfo con unas cervezas" (II. 280). Pero Alberto, en su cambio a través de una dolorosa toma de conciencia, se desliga del grupo y rompe su papel funcional dentro de él. Al darse cuenta ya no es la conciencia social sino su conciencia la que lo empuja. Su criticidad marca el inicio de su independencia: "Cúidate más la próxima vez, Cieza; déjate de patotas y de niñerías. Ya no soy el mismo de antes. Si me van a buscar la próxima vez para estas cosas, palabra que no salgo" (SN) (II. 281). No se siente, pues, el "héroe" de una batalla aparentemente ganada pero que, contradictoriamente, él siente que acaba de perder. Es también una experiencia de soledad: "Apenas dobló la esquina, fuera ya de la vista de su collera, se cogió el vientre, apoyó la cabeza en un muro y empezó a vomitar... logró enderezarse y siguió su camino tambaleándose, por calles aberrantes y veredas fallaces que se escamoteaban bajo sus pies" (II. 282). La adjetivación acentúa la atmósfera de total decepción. La soledad es, por fin, el espacio de su verdad: las consecuencias de una lucha violenta y sin

sentido, que sacrifica a la persona en aras de "valores" cuestionables y no de la concreta realidad del hombre, de sí mismo: "Estaba sudando frío, temblaba, algo dentro de sí estaba roto, irremisiblemente fuera de uso" (II. 282). La caída de la ilusión, que coincide con la total toma de conciencia del protagonista, culmina con un final que cierra el ciclo de la ironía, provocando como efecto inmediato, un silencio poblado de interrogantes: "LLevándose la mano al hígado, abrió la boca sedienta, hundió la cabeza en la almohada y se escupió por entero, esa vez sí, definitivamente, escupió su persona, sus proezas, su pelea, la postrera, perdida" (II. 282).

#### **"EL ROPERO, LOS VIEJOS Y LA MUERTE" (1972)**

Un narrador extra-homodiegético, muestra al personaje sorprendido en el momento en que se pone al descubierto su inautenticidad, en una especie de confidencia indiscreta. La focalización es interna fija, perspectiva sumida por el narrador-testigo de la historia de este último cuento del libro, con la conciencia que produce el distanciamiento de los años del acontecimiento original que ahora reproduce, con una especie de conciencia reflexiva, la de su "yo" adulto que recuerda y a la vez analiza en una recreación evocativa.

Toda la historia de este padre de familia, protagonista del cuento, consiste en que no puede separarse de un viejo ropero que ha heredado de sus padres, en cuya relación se muestra la mística fuerza de la nostalgia: "... no era un mueble más, sino una casa dentro de la casa" (II. 286). Signo mudo de la existencia de este hombre, la veneración por el mueble se explica porque en él permite expresar el lazo que lo une con su propio pasado, lo que le antecede en la historia y que él quisiera legar a sus hijos. Es lo que hace que sea un hombre al interior de una cadena: "...se veía en el espejo, se miraba entonces en él, pero más que mirarse miraba a los que en él se habían mirado..." (II. 286). El espejo tiene al dueño cautivo de su pasado: "Sus antepasados estaban cautivos, allí, al fondo del espejo. El los veía y veía su propia imagen superpuesta a la de ellos, en ese espacio irreal, como si de nuevo, juntos, habitaran por algún milagro el mismo tiempo. Mi padre penetraba por un espejo al mundo de los muertos, pero también hacía que sus abuelos accedieran por él al mundo de los vivos" (II. 286). Testigo presencial de diferentes épocas, generaciones y costumbres, laberinto de imágenes que ocupa un plano entre la realidad y la fantasía, la vida y la muerte, el pasado y el presente. En este ropero vetusto y pesado -"verdadero palacio barroco" -el protagonista ha puesto lo que da peso a su existencia. Se siente observado en él a su vez, él se observa para reconocerse en otros rostros que le precedieron. Cuando por



azar un pelotazo alcanza al espejo y lo rompe: "Albertito, con un golpe maestro, que nunca ni él ni nadie repetiría así pasaran el resto de su vida ensayándolo, había logrado hacerle describir a la pelota una trayectoria insensata que, a pesar de muros, árboles y rejas, había alcanzado al espejo en pleno corazón" (II. 290). Queda al descubierto la falta de densidad de la vida de este hombre que ha vivido colgado de un espejo y su magia. Lo que acontece es como una especie de revancha -obsérvese la descripción contenida en un simple hecho azaroso que lo cambió todo: "... pero el tercero (tiro) fue un verdadero prodigio: la bola cruzó por entre mis brazos, pasó por encima del muro, se coló entre las ramas del jardinero trepador, salvó un cerco de cipreses, rebotó en el tronco de la acacia y desapareció en las profundidades de la casa" (II. 289). El lazo que une a las generaciones es ridículo y opresor, por eso se romperá un día para ser él mismo frente a sus padres, frente a todos sus antepasados y, en ese sentido, es un gesto de liberación y libertad. Es un signo también ambiguo: por un lado, se lo rechaza, pero, por otro, se lo considera como algo maravilloso. En el momento mismo en que el pasado es negado, deja de ser un tormento.

El protagonista se ha liberado de una gran cantidad de reflejos que venía arrastrando, pero lo que cuenta como futuro no es sino la muerte. Sólo así la realidad nostálgica y sentimental cobra una dimensión metafísica, por el contraste entre la vida y la muerte. El cambio radica en que el personaje hace un descubrimiento desmitificador y doloroso: "A partir de entonces, nunca lo escuchamos más referirse a sus antepasados. La desaparición del espejo los había hecho automáticamente desaparecer. Su pasado dejó de atormentarlo y se inclinó más bien curiosamente sobre su porvenir. Ello tal vez porque sabía que pronto había de morir y que ya no necesitaba del espejo para reunirse con sus abuelos, no en otra vida, porque él era un descreído, sino en ese mundo que ya lo subyugaba, como antes los libros y las flores: el de la nada" (II. 291). El cambio se efectúa a través de las mutaciones de la realidad. El padre es experimentado como una figura amenazadora y ambigua. Hay como una dificultad expresada en encontrar el equilibrio en la relación de paternidad, que remite al origen, y mantiene la significación hasta el final indefinida. Los mecanismos del narrador son, pues, los de la ironía y la sinceridad interior.

#### CONCLUSIONES:

Los cuentos del nuevo libro que acabamos de analizar nos parecen representativos del estilo de Ribeyro, aparentemente sencillo y directo -más tarde trataremos más detenidamente este aspecto-. Per-

miten también una lectura a través de los datos superficiales, en busca de la estructura profunda y sugerida.

El eficaz manejo de las técnicas narrativas y ciertas constantes de tema y técnica son elementos que dan unidad al libro. La unidad temática se manifiesta a través de la situación trivial del personaje, casi siempre perteneciente a la pequeña burguesía, que choca con una realidad que no se corresponde con la que espera encontrar.

Nuevamente los cuentos se sitúan en un ambiente peruano que, aunque las situaciones que presentan son las de una realidad urbana contemporánea, el aire propiamente peruano les da vida y matiza dichas narraciones. También es interesante observar la importancia del manejo que hace de la imaginación el escritor para crear experiencias universales.

En la aparición de Cuentos de Circunstancias y El próximo mes me niveló, se sigue ensanchando la concepción de una narrativa trascendental, sobre todo, por el peculiar manejo de la imaginación que acabamos de señalar y por la capacidad de reorganización y composición en la obra literaria del material que el escritor toma de la vida. Se puede observar en la mayoría de ellos una vuelta al estilo de los primeros libros, con una variación amplia de tema y técnica como entonces, aunque esencialmente, sus cuentos, son siempre reiteración de lo mismo.

Pese a la unidad general que señalamos, puede observarse el tránsito de una inicial preocupación por los ambientes realmente proletarizados y los personajes marginados físicamente de la ciudad (barriadas y obreros de los Gallinazos sin Plumas) al predominio de una observación perspicaz de los dramas de la pequeña burguesía y de la clase media urbana emergente (evocaciones miraflores, empleados en conflicto con su medio, de Las botellas y los hombres, por ejemplo), para volver a retomar en Tres historias sublevantes, con gran acierto y maestría, el interés por los hombres que luchan por su vida en condiciones infrahumanas. Hay pues algunas oscilaciones y, a la vez, una constancia en los asuntos y en la forma narrativa que se mantienen como hilo conductor a lo largo de los años. Aunque el tercer tomo, que coincide con su último libro, es considerado por la crítica como su obra acabada, podemos decir que en los primeros es ya un escritor maduro, definitivamente él, que avanza siempre en torno a las mismas motivaciones, ampliando cada vez más la perspectiva.

El mundo imaginario de Ribeyro es inconfundible y profundamente suyo: se perfila por la naturaleza de los objetos o hechos que observa, por la perspectiva que elige, por el tono que usa, y así, el conjunto visto retrospectivamente, impresiona por su solidez, sobriedad y la visión artística y humana que propone.

Es el de Ribeyro un destino literario ligado al de los seres marginados de la sociedad, como lo es al género cuento. La percepción de la sociedad peruana está hecha a la medida de los protagonistas, de los sucesos, menudos y aparentemente insignificantes, en un tono literario discreto, sin llamar la atención sobre sí mismo, sino sobre los otros, las víctimas del condicionamiento colectivo: soñadores frustrados, encerrados en una soledad sin remedio, aventureros que caen sin grandeza, porque quizá tampoco sus aspiraciones eran demasiado grandes. Coinciden en que todos son personajes marginados que sufren una especial toma de conciencia -variada de acuerdo a las circunstancias- que los cambia. Dicha toma de conciencia casi siempre está precedida por un proceso de frustración que los despierta de "su sueño"

**"Humillad, discreción: esos adjetivos podrían conformar la divisa literaria del autor. Consciente o inconscientemente, Ribeyro ha escrito su obra con un sabio respecto por los límites del mundo del que le toca dar testimonio. No se ha imaginado que su tarea es la de un gran escritor. El autor que se ha inventado a la medida de su gusto es Ribeyro mismo, melancólico, suavemente irónico, serenamente tierno. Su arte es incapaz de grandes pasiones, de frisos memorables, de llamativas experimentaciones formales: él prefiere ser un modesto, (un aprovechado, un sagaz discípulo de los realistas clásicos" (4)**

Los libros de Ribeyro, siempre parecen mirar hacia atrás, con un impulso nostálgico, lo que no cupo en un libro anterior es incluido en otro posterior. La cronología de sus cuentos, a ese respecto, parece no tener ninguna relación -salvo quizá en el último libro: Silvio en el Rosedal, como lo veremos y esto desde el momento en que decide publicarlos reunidos y refleja una tendencia retrospectiva. A modo de ejemplo, en Cuentos de circunstancias se recogen cuentos fechados entre 1952 y 1957, seis de los cuales son anteriores a Los gallinazos sin plumas, su primer libro.

Por último, y porque nos parece importante constatarlo, en los dos primeros tomos analizados hasta aquí, hay un predominio del Discurso Atributivo sin verbo introductorio. Lo ampliaremos más en otro capítulo y en relación al tercer tomo que analizaremos a continuación extensamente. Lo que acabamos de señalar se ve muy claramente en los cuentos escritos entre 1953 y 1972, contenidos principalmente en el I y II tomo de La Palabra del Mudo.

161

**SILVIO EN EL ROSEDAL**

**(1977)**

### "TERRA INCOGNITA" (1975)

El doctor Alvaro Peñaflor, protagonista de la historia, se encuentra dentro de una vida apacible y rutinaria: especialista en cultura greco-latina, va de la universidad a su casa, un mundo de aislamiento, en el que se mantiene a distancia de la realidad de afuera: "Solo en esa casa, que después de veinte años de ahorros había construido en una colina de Monterrico y en la cual creía haber encontrado el refugio ideal para un hombre despegado de toda ambición temporal, dedicado sólo a los placeres de la inteligencia" (III. 5) (SN), y donde habitualmente se da cita con el doctor Carcopino, una especie semejante a él, que marca los límites de la posibilidad de relación en un mundo tan reducido. A través del protagonista, los personajes que siguen dan indicios de su rutina cotidiana: "Edelmira era madrugadora y lo primero que hacía al levantarse era recoger de la biblioteca el cenicero sucio y la taza de café" (III. 14).

El relato se inicia dando cuenta de una ruptura con lo cotidiano, con la monotonía de lo repetido, una especie de irrupción de su propio mundo interior en una doble dimensión que se confunde: hacia dentro y hacia afuera: "El doctor Alvaro Peñaflor interrumpió la lectura del libro de Platón que tenía entre las manos y quedó contemplando por los ventanales de su biblioteca las luces de la ciudad de Lima... Era un anochecer invernal inhabitualmente despejado..." (III. 5); "Cuando quiso reanudar su lectura notó que estaba distraído, que desde esa galaxia extendida a sus pies una voz lo llamaba. Habitado a los análisis finos escrutó nuevamente por la ventana y se escrutó a sí mismo y terminó por descubrir que la voz no estaba fuera sino dentro de él. Y esa voz le decía: sal, conoce tu ciudad, vive" (III. 5).

El viaje de su mujer e hijas que le deja físicamente solo, es como la circunstancia que le permite, de repente, escucharse y tomar conciencia de su situación existencial. En ese momento emprende una búsqueda hacia fuera. La mirada atenta hacia sí mismo le devuelve hacia lo que no es él e inicia una toma de conciencia progresiva: "Cuando estuvo frente al volante quedó absolutamente absorto. El tenía un conocimiento libresco pero perfecto de las viejas ciudades helenas, de todos los laberintos de la mitología, de las fortalezas donde perecieron tantos héroes y fueron heridos tantos dioses, pero de su ciudad natal no sabía casi nada, aparte de los caminos que siempre había seguido para ir a la universidad, a la biblioteca nacional, a la casa del doctor Carcopino, donde su madre. Por eso, al poner el carro en marcha, se dio cuenta que sus manos temblaban, que este viaje era realmente una exploración de lo desconocido, la terra incognita". (III. 6). Es como un despertar repentino de un sueño de

siglos. Su actitud, antes introspectiva, es ahora la de un observador curioso que no puede percibir el mundo sino como un caos que no parece encajar en el orden establecido de su otro mundo inventado, el de sus libros: "Se entretuvo mirando..., pero cuando quiso realmente implantar un sentido, un orden a lo que lo rodeaba, se dio cuenta que nada comprendía, que no había entrado a ningún lugar ni nada había entrado en él. Era el sediento perdido en el desierto, el náufrago aterrado buscando entre las brumas la costa de la isla de Circe" (III. 9).

Para el doctor Peñaflor, la circunstancia azarosa es su acercamiento a un ámbito totalmente desconocido para él: un barrio de la Victoria, antítesis de su mundo, representado en el coloso-camionero moreno con el cual trababa una insólita relación, tan poco consistente como el instante mismo que los sitúa al uno frente al otro: "...pero todo era muy frágil, el hilo tendido estaba a punto de romperse..." (III. 11). Esta circunstancia perturbadora remece al personaje: "Algo había sucedido... Pero eso no era lo importante, ni el accidente ni el desconocido en lugar de Carcopino, era otra cosa, el hilo se había roto o se había enredado, el doctor estaba sentado frente al coloso y veía sus ojos enormes que lo miraban y sus gruesas manos inmóviles en las acodaderas del sillón, sin decir nada ni pedir nada, como si estuviera fuera del tiempo, espiándolo, a la espera" (III. 11).

Con el cambio de interlocutor, se establece una presencia desafiante de otro universo dentro del suyo, hasta entonces su espacio invulnerable. Su lógica ya no le sirve para entenderlo: "...le mostró la figura de un esplendoroso desnudo con el brazo erguido en gesto triunfal "(...) El negro la observó largo rato, sin dar mayores muestras de interés y terminó por decir calato, la tiene muerta y por echarse a reír, mientras se abría un botón más de la camisa descubriendo un escapulario del Señor de los Milagros" (III. 13). Proyecta la duración de su búsqueda dolorosa en la ciudad, símbolo de su propia soledad: "Entonces dirigió la mirada hacia los ventanales y vio las luces de Lima, que seguían clamando angustiosamente en la noche impávida" (III. 14).

Se da la confrontación por oposición entre dos universos: el exquisito, erudito, del doctor A. Peñaflor, donde la vida, la realidad de Lima y Latinoamérica en el siglo XX es filtrada a través de héroes y figuras mitológicas, y el mundo del criollo limeño, un camionero inmenso y rudo, devoto del Señor de los Milagros. La aventura termina en nada, el zambo desaparece con la madrugada y el doctor Peñaflor permanece en la residencia desde donde domina la ciudad. Pero- y lo más importante está aquí- la sorpresiva circunstancia vivida no lo deja indiferente, pues le permite cobrar una nueva conciencia de sí mismo -transformación gnoseológica-: "Miró por los ventanales. El taxi se alejaba en la ciudad extinguida. En su escritorio seguían amontonados los papeles, en los estantes todos sus libros, en el ex-

tranjero su familia, en su interior su propia efigie. Pero ya no era la misma" (III. 16).

Encontramos también alusiones implícitas a la homosexualidad del doctor Peñaflor, a punto de cristalizar la noche de su incursión en ese mundo desconocido.

Al comienzo del relato estamos ante un hombre que justifica su encierro en los libros, con una imagen de sí correspondiente a la de una persona superior, exquisita, para quien el mundo y lo cotidiano está en un segundo plano: un intelectual, un erudito, un ser no-simple, capaz de ir más allá de la mera apariencia. Cuando el camionero se ríe de la imagen de Aristogitón, el doctor justifica esta humillación con frases que son muestra de lo que piensa hasta ese momento de sí: "...el abismo que crea la diferencia de cultura, escribir un ensayo sobre la forma de hacer accesible el arte al pueblo..." (III. 13), con lo cual intenta salvarse de la soledad y abandono que comienza a sentir y que se le hace más patente cuando su esposa e hijas viajan: "Pero la soledad tenía muchos rostros. El había conocido únicamente la soledad literaria, aquella de la que hablaban los poetas y los filósofos, sobre la cual había dictado cursillos en la universidad y escrito incluso un lindo artículo que mereció la congratulación de su colega, el doctor Carcopino. Pero la soledad real era otra cosa. Ahora vivía y se daba cuenta como crecía el espacio y se dilataba el tiempo cuando uno se hallaba abandonado a su propio transcurrir en un lugar que, aunque no fuese grande, se volvía insondable, porque ninguna voz respondía a la suya ni ningún ser refractaba su existencia" (III. 5). Sólo más tarde, una vez terminado el episodio del camionero, el doctor Peñaflor será plenamente consciente de lo que ya había intuido antes de su exploración.

El relato parece suponer un narratario -o lector implícito- capaz de descifrar de quien es la mirada que se le presenta y como esa mirada puede pasar de la omnisciencia a una visión limitada, de una perspectiva personal a una apersonal, sin ningún tránsito previo. La ironía del cuento es pues una especie de complicidad entre narrador-narratario, mucho más aguda y sutil que en cuentos anteriores: "era la Venus Hotentote lacerada por los tábanos, sátiros hilares se dirigían con la mano en la bragueta hacia una puerta oscura y todo estaba lleno de moscas, miasmas y mugidos. Al levantar la mano tenía delante una grasienta corbata de mariposa. Dejó unos billetes y salió mirando escrupulosamente sus zapatos..." (III. 10).

La reproducción del habla del moreno sirve para caracterizar mejor al personaje y, además, contribuye a crear una imagen de él muy irónica.

Son varios los estilos del discurso narrativo, con un predominio del Discurso directo regido. También encontramos variaciones en la acotación: casi todos los discursos directos regidos no tienen co-

millas, guiones u otros signos de subordinación semejante, aunque sí verbos introductorios. Mediante una observación atenta, concluimos que, este motivo y el hecho de que parezcan fragmentos del discurso directo del personaje, frases sueltas registradas caóticamente por la conciencia alucinada del alcohol de su interlocutor (el doctor Peñaflor), hace que parezcan Discursos libres. Sin embargo, la presencia del verbo introductor parece indicar que se trata, más bien, de Directos regidos. Ya dijimos que el Discurso directo es utilizado como modo de caracterizar al personaje, sólo en el caso del criollo camionero:

“...(Discurso atributivo) gruesos labios emitían un discurso, estímado caballero, un humilde servidor de usted, aprovechando las circunstancias, hijo de un cortador de caña, nunca es tarde para aprender, decirle con toda modestia...” (III. 10 y 11).

(El comentario que hace el narrador sobre el discurso de este personaje, desde la perspectiva del doctor Peñaflor, es el siguiente: “...y toda esa historia tan llena de galardones, refranes y paréntesis lo fascinaba como la lectura de un texto hermético” (III. 11).

“...le preguntaba, ilustre caballero, donde vamos a tomarnos, querido amigo, el último botellón...” (III. 12).

“...el gigante hablaba de sus onces hermanos, del hijo de puta de don Belisario, con el perdón de usted...” (III. 12).

“...Ahora era el negro el que decía ilustrísimo profesor, la fe venía de herencia, escuche amigo, una cosa es la religión y otra la vida, oiga usted, eso no impide olvidarse de las necesidades del cuerpo” (III. 13).

“...se excusaba, distinguido caballero, cualquiera se queda dormido, ilustre doctor” (III. 14).

“...ilustrísimo doctor, ha sido un placer, pero alguien tiene que pagar el taxi, ya sabe usted, a sus órdenes, todas las noches en Ei botellón...” (III. 15) (ejemplo de Discurso directo libre).

El discurso indirecto regido, muy usado por Ribeyro, es el tipo de discurso del personaje dominante, ocasionalmente mezclado con otras variantes discursivas. El discurso directo libre, que es una manera de acortar distancias y animar el desapego del narrador en relación con las vivencias de sus personajes:

“...ojos enormes se abrieron, ojos asustados, carajo, lo empujaba hacia atrás, qué pasa” (III. 14) (SN)

“...esas cosas ocurrían, ilustrísimo doctor, ha sido un placer pero alguien tiene que pagar el taxi, ya



sabe usted a su órdenes todas las noches en El Bortellón" (ibid.)

También hay algún caso de discurso narrativizado: "Algo les dijo porque estos rieron..." (III. 8).

"...empezó una exposición sobre la agricultura en la época de Pericles" (III. 12)

#### "POLVO DEL SABER" (1974)

Cuento bien logrado que alude a la peripecia de la biblioteca de un abuelo del personaje-narrador (extra-heterodiegético). La biblioteca fue heredada por dicho abuelo, profesor universitario, quien ve en el padre del narrador a su sobrino favorito. Este vive colgado de la esperanza que no vio realizada aquel: "Cuando mi padre murió, yo heredé esa codicia y esa esperanza. Me parecía un crimen que esos libros que un antepasado mío había tan amorosamente adquirido, coleccionado, ordenado, leído, acariciado, gozado, fueran ahora patrimonio de una vieja avara que no tenía interés por la cultura ni vínculos con nuestra familia. Las cosas iban a parar así a las manos menos apropiadas, pero como yo creía aún en la justicia inmanente, confiaba en que alguna vez regresarian a su fuente original" (III. 20). Se anticipa también que ni nieto ni bisnieto verían realizado su sueño: "Pero estaba escrito que nunca entraría en posesión de ese tesoro" (III. 20). Un curioso proceso de distanciamiento, casi casual, despista al protagonista de su objeto de búsqueda: "El destino de estos libros, en verdad, era derivar cada vez más, por el mecanismo de las transmisiones hereditarias, hacia personas cada vez menos vinculadas a ellos, chacareros del sur, anónimos bonarenses que fabricaban tal vez productos en los que entraba el tocino y la rapia" (III. 21).

Pasados algunos años, a causa de un incidente fortuito -sorprendente por la coincidencia inesperada- un amigo que vive en la casa convertida, ahora, después de una azarosa venta, en pensión de estudiantes, posibilita el acceso a ella, espacio en el cual tiene una progresiva toma de conciencia que se cierra con la comprobación de una maléfica intuición: "Yo entré a la casa devotamente, atento a todo lo que me rodeaba... en busca de la legendaria biblioteca. no me fue difícil reconocer sofás, consolas, cuadros, alfombras, que hasta entonces sólo había visto en los álbumes de las fotos de familia. Pero todos aquellos objetos que en las fotografías parecían llevar una vida serena y armoniosa habían sufrido una degradación, como si los hubieran despojado de sus insignias, y no eran ahora otra cosa que un montón de muebles viejos, destituidos, vejados por usuarios que no se preocupaban de interrogarse por su origen y que ignoraban muchas veces su función" (III. 21 y 22).

Los libros habían sido amontonados en un cuarto trastero, abandonados a su suerte, al deterioro del paso del tiempo. Es inesperadamente circunstancial el hallazgo de la biblioteca del abuelo por el narrador protagonista: "Un condiscípulo de provincia, de quien me hice amigo, me pidió un día que lo acompañara a su casa para preparar un examen. Y para sorpresa mía me condujo hasta la mansión de la calle Washington. Yo creí que se trataba de una broma impía, pero me explicó que hacía meses vivía allí..." (III. 21). La búsqueda de la biblioteca simboliza la búsqueda de la sabiduría y de una vida del bisabuelo- que fue dedicada a ella ¿Qué es la biblioteca? será lo primero que se pregunte el lector implícito. El muchacho desea confirmar su esperanza real: que lo que a sus ojos aparece como lo más valioso, el saber o el sentido de una existencia consagrada a alcanzarlo, permanece y no sucumbe. Sin embargo, el resultado de esa búsqueda es precisamente el conocimiento (el re-conocimiento) de que el saber, la sabiduría y la vida no se conservan en los libros o los objetos que poseyeron los muertos, por más que el ser humano se rebele ante ello: "Pero yo persistí y seguí... consternado y rabioso... hasta que tuve que renunciar. Allí no quedaba nada, sino el polvo del saber. La codiciada biblioteca no era más que un montón de basura. Cada incunable había sido roído, corroído por el abandono, el tiempo, la incuria, la ingratitud, el desuso. Los ojos que interpretaron esos signos hacía años además que estaban enterrados, nadie tomó el relevo y en consecuencia lo que fue en una época fuente de luz y de placer era hora excremento, caducidad. (...) naufragó, como la vida, como quienes abrigan la quimera de que nuestros objetos, los más queridos, nos sobrevivirán. Un sombrero de Napoleón, en un museo, ese sombrero guardado en una urna, está más muerto que su propio dueño" (III. 23 - 24).

Hay un predominio del Discurso del Narrador, que combina el Discurso indirecto regido con el directo regido.

#### "TRISTES QUERELLAS EN LA VIEJA QUINTA" (1974)

Los sucesos y relatos que están presentados aquí como si fueran fácticos tienen, sin embargo, un grado de probabilidad menor, por cuanto se presentan hechos atípicos, no esperables, escasamente verosímiles pero que no se salen de la esfera de lo real. Se lleva una circunstancia que podría muy bien ser considerada como real a un límite casi insoportable y, representa, como el mismo autor lo afirma (entrevista, 17 - 2 - 81) una situación arquetípica, la de la enemistad íntima de aquellas personas que tienen como forma de vivir el estar en función del pleito con el otro.

En el caso de Memo García, el jubilado solterón, ex-empleado del Ministerio de Hacienda y buró-

crata: "...había ganado honestamente su vida -sellando documentos durante un cuarto de siglo en el Ministerio de Hacienda-, había evitado todos los problemas relativos al amor, el matrimonio, la paternidad, no conocía el odio ni la envidia ni la ambición ni la indigencia y, como a menudo pensaba, su verdadera sabiduría había consistido en haber conducido su existencia por los senderos de la modestia, la moderación y la mediocridad" (III. 28), la circunstancia inesperada es la irrupción en su vida mediocre y tranquila de una viuda, su vecina, con la cual establece una relación de enemistad que llega poco a poco a los límites del absurdo, con agresiones, celadas y desaforados insultos. La viuda muere y Memo queda más solo que nunca. no se da un cambio sustancial en las acciones. Lo definitivo (cualitativamente más relevante, sobre todo por ser el resultado final del relato) es la transformación gnoseológica que se produce: Memo queda, al fin, consciente de su realidad.

Antes de su periodo de enemistad mortal con su nueva vecina, Memo, está bastante conforme consigo mismo. La circunstancia de esta llegada, la para él insoportable doña Pancha, cambia esta vida monótona y apacible<sup>1</sup> al establar una guerra fría que va creciendo en intensidad hasta convertirse en declarada: "Primero fue el ruido de un caño abierto, luego un canturreo, después un abrir y cerrar de cajones lo que le relevaron que había alguien en la pieza vecina, esa pieza desocupada cuyo silencio era uno de los fundamentos de su tranquilidad" (III. 29). El que la pieza esté vacía es un requisito indispensable para que su vida siga transcurriendo "por los senderos de la modestia, la moderación y la mediocridad". Memo no soporta la intrusión, pues la presencia de la mujer viene a desbaratar la minuciosa rutina de unos actos repetidos, sin variantes a través de largos años. Sólo cuando ella muere, toma conciencia de hasta qué punto esta "enemistad íntima" llenaba su existencia, que tendrá que seguir siendo igual a la de antes de la llegada de doña Pancha, pero ahora con una nueva conciencia personal que lo dejará con una permanente inquietud: "Y desde entonces, lo vimos más solterón y solitario que nunca (...) Heredó el loro en su jaula colorada y terminó, como era de esperar, regando las macetas de doña Pancha, cada mañana, religiosamente, mientras entre dientes la seguía insultando, no porque lo había fastidiado durante tantos años, sino porque lo había dejado, en la vida, es decir, puesto que ahora formaba parte de sus sueños" (III. 48 - 49).

El autor implícito hace algunos comentarios y reflexiones: "Pero, como es sabido, nada en esta vida está ganado ni adquirido. En el recodo más dulce e inocente de nuestro camino puede haber un aspid escondido" (III. 28); Memo ocupó desde el comienzo y para siempre un departamento al fondo de la quinta..." (III. 28) (SN). Estos textos implican una presentación del mundo ficcional tamizados por la crítica valorativa.

Los fragmentos de diálogo o cortos discursos de algún personaje cumplen una función subsidiaria dentro de la economía narrativa. Nos informan sobre la índole de las peleas verbales. El discurso del personaje sirve también para clausurar alguna secuencia narrativa, como la revelación que le hace Memo a doña Pancha de la homosexualidad de su hijo: "Sépallo bien, ¡Su hijo era un rosquete!" (III. 45). En los fragmentos de diálogo que se refieren a sus guerras verbales, se manifiesta la distancia irónica del narrador frente a Memo y doña Pancha:

"...y puso el grito en el cielo:" "¡véanlo pues al inocentón!" Tiene su barragana. A la vejez, viruelas, ¡Trae mujeres a su cuarto! "¡Silencio, boca de desagüe! "No me callaré. Si quiere hacer cochinas, hágalas en la calle. Pero aquí no. Este es un lugar decente". "¡Zamba grosera, chitón!" "¡Es el balcón de la quinta! "añadió doña Pancha..." (III. 36).

"...y saltó a la galería:" "Vieja bellaca, ¿va a cerrar el pico?". "Pico tendrá usted, cholo malcriado". "Este no es un corral para traer animales". "Y usted, cómo lo han dejado entrar en la quinta?". "Animal será usted, una verdadera bestia para decirlo en una palabra. Más bruta que su loro". "No me siga hablando así que voy a llamar a la policía". "Que venga pues la policía y verá como hago que le metan al loro por donde no le dé el sol". "A mí hablarme de bocas. ¿No se ha visto la geta en un espejo? "Cara de pato" "Asqueroso, tísico, pestífero" (III. 40).

"...Viejo Idiota, ¿qué hace ahí espiándome?". "No estoy espiando a nadie. Yo le he dicho que el balcón es de todos los inquilinos". "Ya que tiene usted dos patas, vaya a la botica y tráigame una aspirina". "A la última persona que le haré un favor será a usted. Reviente zamba sucia". "No es un favor, pedazo de malcriado, es una orden. Si no me hace caso va a caer sobre usted la maldición de Dios"...(III. 46).

Aunque sigue siendo Discurso Directo Regido, hay una frecuente variación de estilo, con predominio del Discurso Atributivo sin verbo introductivo.

Por el absoluto control del narrador (extra-homodiegético, es decir, testigo) sobre su relato, encontramos variaciones en la acotación, tales como el uso de comillas en lugar de guiones para la reproducción de los Discursos Directos. Además, los Discursos Atributivos ganan en riqueza por la profusión de opiniones y comentarios del narrador sobre los discursos del personaje. Ofrecemos a continuación ejemplos de los verbos introductorios utilizados y de los fragmentos del Discurso Atributivo que juzgamos especialmente interesantes:

"...cuando Memo volvió a poner el disco los golpes se hicieron insistentes". "¿Va a quitar esa música de porquería?" (III. 30).

"pero la voz de contralto de su vecina se impuso: "Pedazo de malcriado..." (III. 30).

"Después de algunas protestas como "Ya empieza usted con..." (III. 30).

"...repetiendo entre dientes que algunas personas no sabían lo que era "vivir decentemente"... (III. 32).

"Y para redondear su ofensiva, cada vez que regaba su huerta portátil no dejaba de decir en voz alta: "Geráneos, florecitas de pacotilla..." (III. 33).

"Memo fue despertado por sus gritos: "¡esto no puede seguir así!..." (III. 33).

"Cuando se acercaba a la balastrada, la puerta del lado se abrió y surgió doña Pancha en bata: "Ya lo vi, sinvergüenza (...) "Los insultos continuaron, subiendo cada vez más de tono..." (III. 34).

"Algunas luces se encendieron en la quinta, Memo, temeroso siempre del escándalo, optó por retirarse, después de lanzar una última injuria que había tenido hasta entonces en reserva:

"¡Negra!" Cuando entraba a su cuarto la vieja se deshacía a improperios, amenazándolo con un hijo que vivía en Venezuela y que estaba a punto de llegar: "Lo va a hacer pedazos..." (III. 34).

"(...)y puso el grito en el cielo" (III. 36).

"(...)Memo que había salido a la puerta de su casa, se enfrentó por primera vez directamente con su vecina:..." (III. 36).

"(...)improvisó un aria completamente destemplado:..." (III. 36).

"Doña Pancha ya estaba frente a él, más cerca que nunca. Cara contra cara, sin tocarse, gruñían, babeaban, enronquecían de insultos, se fulminaban con la mirada, buscaban cada cual la palabra mortal, definitiva. "¡Cobarde, pestífero, empleaducho!", logró articular doña Pancha, cuando Memo disparaba su último cartucho: "¡Vieja puta!". Doña Pancha estuvo a punto de desplomarse". "¡Eso no!..." (III. 37).

"(...)pero ella la interpeló:..." (III. 38).

"(...)repetía sin desmayar "Naranjas Huando, Naranjas Huando" (III. 40).

"Un día no pudo más y salió a la galería:..." (III. 40).

"(...)Mentira, chillaba Memo..." (III. 41).

"(...)Doña Pancha notó que el gato se acercaba cada día más a la jaula. "¡Se quiere comer a mi loro!..." (III. 41).

"(...)Doña Pancha estaba a la mañana siguiente aporreando la puerta de su cuarto y tan transtornada por lo ocurrido que apenas podía hablar. Gorda, oscura, envuelta en sus anchísimos vestidos, gesticulaba delante de él, movía los brazos, cerraba el puño, señalaba su puerta, la baranda, el jardín, sin lograr convertir su cólera en palabras. Memo vio en su rostro abotagado los signos de un colapso inminente. "Usted se lo ha ganado", se

atrevió a decir y doña Pancha sólo pudo exclamar, pero con una carga de odio que lo aterrorizó: "¡Miserable!" (III. 42).

"(...) Memo decía entredientes: "Zamba cochina" y obtenía como repuesta: "Cholo pulguiento" "..." (III. 44).

"Memo, atento a todos los ruidos, llevaba en voz alta una escrupulosa contabilidad:..." (III. 44).

"aparte de los gases había detectado en su respiración, en las noches, un ronquido que le dio pábulo a nuevas invectivas:..." (III. 45).

"(...)lo que redobló las puyas de Memo y el pleito que tendía a empantanarse en la moderación recorrió su antiguo brío. "Asqueroso, insolente, (...) Por la mente de Memo pasó un viejo recuerdo y antes de que pudiera reprimirse gritó..." (III. 45).

"(...)apenas vio su reflejo en los cristales dio un respingo. "Viejo idiota..." (III. 46).

"Al fin pegó la boca al muro y grito..." (III. 46).

"Doña Pancha olió el caldo:..." (III. 47).

"Pero dieron las dos de la tarde y no escuchó ningún pedido." "¿No hay hambre...?" (...) "Más tarde volvió a interpelarla:..." (III. 47).

"Memo se paseó delante de él taconeando fuerte sobre el enladrillado para hacer notar su presencia o interpellando al pajarraco: ...En la oscuridad avanzó unos pasos, tropezó con algo y cayó de bruces. "vieja bruja" "..." (III. 47).

En este cuento es notorio el problema de la voz y el modo narrativo. Se inicia el relato con una focalización cero. El narrador se nos presenta como omnisciente, culto y diestro en el manejo de las técnicas propias del lenguaje convencionalmente literario utilizado para narrar: "Cuando Memo García se mudó la quinta era nueva, sus muros estaban impecablemente pintados de rosa, las enredaderas eran: apenas pequeñas matas que buscaban ávidamente el espacio y las palmeras de la entrada sobrepasaban con las justas la talla de un hombre corpulento. Años más tarde el césped se amarilló, las palmeras, al crecer, dominaron la avenida con su penacho de hojas polvorientas y manadas de gatos salvajes hicieron su madriguera entre la madreSelva, las campanillas y la lluvia de oro. Memo, entonces había perdido su abundante cabello oscuro, parte de sus dientes, su andar se hizo más lento y moroso, su hábitos de solterón más reiterativos y prácticamente rituales. Las paredes del edificio se descascararon y las rejas de la madera de las casas exteriores se pudrieron y despintaron. La quinta envejeció junto con Memo, presencié nacimientos, bodas y entierros y entré en una época de decadencia que, por ello mismo, la había impregnado de cierta majestad" (III. 27).

Sin embargo, esta omniencia se manifiesta sobre todo en relación con el personaje Memo, pues el narrador deduce lo que hace otro de los personajes, doña Pancha, a través de la observación que de

ella hace Memo. Se trata entonces de una ampliación parcial del narrador omnisciente: "Y fue así como Memo notó que su vecina había iniciado un vasto plan de embellecimiento de su habitáculo. El interior debía haberlo remozado, pues la vio pasar con latas de pintura" (III. 32) (SN).

El narrador, omnisciente respecto a Memo, que sabe sus íntimos deseos y pensamientos, que adivina sus reacciones y analiza sus actos, que comprende mejor que Memo mismo la situación de su personaje, no puede saber, sin embargo, qué es lo que piensa o hace doña Pancha, puesto que la ve desde el punto de vista de Memo, con sus ojos. Es decir, hay una oscilación entre una focalización cero (con respecto a Memo) y una focalización interna en Memo (en alguna ocasión fija en los vecinos también). De pronto se descubre a un narrador homodiegético "nosotros", los vecinos, que hasta entonces se había portado como heterodiegético y omnisciente.

En algunas ocasiones el narrador adopta el punto de vista de doña Pancha, ya muy avanzado el relato, cuando esta ve la lavandera de Memo, entrando a la casa de éste -pero esto ocurre muy excepcionalmente-: "Doña Francisca no dijo nada, pero comenzó a evaluar qué inconvenientes podría traerle la presencia de ese felino. Ella lo veía chusco, demoníaco, con la cola demasiado larga, capaz de propagar enfermedades repugnantes. Pronto comenzó a quejarse..." (III. 41). Cuando le dicen que posiblemente tenga que dejar la quinta: "Poco después recibió una notificación judicial diciéndole que si las averías se agravaban se vería obligada a dejar la casa" (III. 44). Sin embargo, la tónica general es la de un narrador que no puede saber acerca de doña Pancha más de lo que ven los ojos de algún personaje, esto es, una focalización interna fija: "Pero luego -y esto era imposible no verlo- amplió sus proyectos decorativos hacia la galería" (III. 32). Es imposible no verlo porque la galería está a la vista de todos. Esto después será interpretado como un índice de la verdadera personalidad del narrador: "Nosotros, los habitantes de la quinta, comenzamos a darnos cuenta que esa banal enemistad entre vecinos hollaba el terreno del delirio" (III. 36).

El narrador que parecía estar fuera del relato de pronto resulta ser intradiegético, lo que vuelve sumamente artificioso el procedimiento de focalización en la conciencia del personaje central. La presencia de los vecinos aproxima la narración a la historia. Pero juzgado con criterios realistas esto resulta ser inverosímil. El narrador no se presenta como un narrador autor, no hay ninguna señal de que sea un autor literario y, sin embargo, esta entidad colectiva, "los vecinos", narra y escribe como si lo fuera:

"su verdadera sabiduría había consistido en haber conducido su existencia por los senderos de la mo-

destia, la moderación y la mediocridad" (III. 28).  
 "(...)concibió un montaje obsceno, se sintió vicariamente ultrajada en su virtud y puso el grito en el cielo" (p. 36).  
 "(...)y esas garúas matinales que un invierno mediocre enviaba por bravata antes de despedirse" (III. 39).

Es posible observar esto en el nivel del relato, pero también en el nivel de la historia: en la sucesión de eventos reales o ficticios que son el objeto del relato, encontramos elementos que juzgados con nuestro criterio de realidad resultan igualmente y en mucha mayor medida, inverosímiles, tales como el hecho de que el narrador sepa que Memo y doña Pancha se habían odiado a la primera mirada" (III. 29), que Memo pensara a menudo que su verdadera sabiduría había consistido en haber conducido su existencia por senderos de... mediocridad" (loc. cit.), o el que describa todos los movimientos que realiza Memo al interior de su morada: "...hasta la vez que se le ocurrió, como sucedía cada diez o quince días, escuchar una de sus óperas en su vitrola de cuerda (...) Memo quedó un momento callado y al fin apretando los puños y los dientes gritó" (III. 30).

Los vecinos que sí pueden ser verosíblemente auditores de la pelea a gritos de Memo y doña Pancha, o espectadores de la guerra de la plantas, o la del gato y el loro no podrían -de acuerdo con nuestro criterio de realidad- penetrar tan adentro del alma de Memo y comentar, por ejemplo:

"Memo permaneció un momento indeciso, poseído de un sentimiento nuevo, acompañado de vagos y puramente teóricos deseos homicidas..." (III. 29).  
 "Memo estuvo a punto de ceder, pero adivinando que una primera concesión lo llevaría al sometimiento absoluto, aumentó el volumen de su vitrola y continuó escuchando impasiblemente su ópera" (III. 30).  
 "Como lo temía Memo -y en el fondo lo esperaba- esto era sólo apariencia" (III. 35).

Se nos revela que esa instancia narrativa superior, en un principio claramente extra y heterodiegética para el lector (el narrador fuera de la historia y ausente como personaje), se convierte en homodiegética (presente en la historia como personaje testigo): Nosotros, los habitantes de la quinta, comenzamos a darnos cuenta..." (loc. cit.). En esta palabra y sorprendente revelación, el narrador -los vecinos-, es apenas observador-comentador. Después su grado de presencia en la historia se hace más intensa y estos narradores participan activamente en el episodio de la búsqueda del loro: "Doña Pan-



cha concientizó a la mayoría de los vecinos y hasta nosotros, observadores más bien morosos, participamos en la aventura. Con escaleras, cuerdas y pértigas tratamos de echarle mano... La persecución se prolongó durante días de árbol y de cuadra en cuadra hasta que llegamos a las inmediaciones del parque" (III. 43) (SN).

Estos juegos de focalización se repiten alternativamente, quien en definitiva triunfa es el narrador extra-heterodiegético -inverosímilmente identificado con los vecinos quien cuenta cosas como:

**"Memo no trató esta vez de sacar ninguna ventaja de las dificultades de su vecina. Varias veces estuvo tentado de intercalar, en uno de sus cotidianos diálogos murales, algo así como "Que se le caiga el techo encima", o "Reviente zamba bajo la pared", pero el temor de que el deterioro de la casa contigua se hiciera extensivo a la suya lo paralizaba. Esto no le impedía llevar el registro de los ruidos de su vecina..." (III. 45).**

**"Memo se alarmó: ese silencio le parecía irreal, despojaba a su vida de todo un escenario que había sido minuciosa, árdidamente montado durante años" (III. 45).**

**"(...)Mientras entre dientes la seguía insultando, no porque lo había fastidiado durante tantos años, sino porque lo había dejado, en la vida, es decir, puesto que ahora formaba parte de sus sueños" (III. 49).**

O es capaz de ver en la oscuridad al interior de la casa de doña Pancha:

**"En la oscuridad avanzó unos pasos, tropezó con algo y cayó de bruces. "Vieja bruja ¿así que poniéndome zancadillas, ¿no?". A gatas anduvo chocando con taburetes y mesas hasta que encontró un conmutador de una lámpara y alumbró" (III. 47).**

**"(...)Con una rápida mirada escrutó la pieza y notó el desorden que deja una persona que bruscamente se ausenta" (III. 48).**

Esta viva contradicción de un narrador a la vez homodiegético y omnisciente, capaz de interpretar mejor que Memo sus sentimientos, deseos, y cóleras, que lee todos sus pensamientos, que es capaz de anticipar lo que Memo quiso decir y no dijo, que puede entrar en la intimidad del apartamento de Memo y doña Pancha y en la oscuridad observar y describir detenidamente sus gestos y miradas, es un claro ejemplo del no enmascaramiento de un narrador de corte tradicional y de la inverosimilitud epistemológica de todo discurso ficcional puesta al descubierto.

Encontramos también como recurso irónico generalizado la mención de las opacas pugnas entre

Memo y doña Pancha a través de términos tomados del vocabulario técnico militar:

"Memo tuvo la impresión de que el enemigo cedia terreno y que esa primera batalla estaba prácticamente ganada" (III. 30) (SN).

"Fue una lucha grandiosa. Doña Pancha hacía esfuerzos inútiles por evitar que bombos y cornetas contaminaran el monólogo dramático de la hija abandonada o los lamentos del viejo padre ofendido en su honra. La equiparidad de fuerzas hizo que esta guerra fuera insostenible. Ambos terminaron por concluir un armisticio táctico" (III. 31).

"Este conflicto fue seguido por un largo período de calma, en el cual cada contrincante, después de tanto esfuerzo desplegado, pareció entregarse con delicias a los placeres de la paz recobrada" (III. 32).

"(...)pero terminó por darse cuenta que era el inicio de hostilidades muchísimo más sutiles" (III. 32).

"Y para redondear su ofensiva..." (III. 33).

"Memo vaciló entonces si valía la pena proseguir esa guerra secreta de golpes de mano nocturnos y silenciosos: (...). Pero jugándose el todo por el todo esperó como de costumbre que llegara la media noche..." (III. 34).

"(...)urdió una nueva estrategia" (III. 35).

"Memo disparaba su último cartucho" (III. 37).

"(...)era necesario replantear desde el comienzo toda su estrategia" (III. 40).

"Sobrevinieron algunos días de paz forzosa" (III. 43).

"El acercamiento entre lo que antes había sido sus armas de combate..." (III. 43), etc.

Se sugiere que la relación entre el loro y el gato de doña Pancha y Memo, representativamente son un símbolo de su propio juego, un duelo constante pero sangriento, una enemistad íntima que los mantiene vivos sin que ellos mismos lo sepan exactamente: "A partir de entonces... En este juego siempre repetido parecían encontrar un deleite infinito (III. 43). Sugerencia también para el lector de que hay otros personajes, por ejemplo, los vecinos, que en principio aparecen como meros observadores y sólo intervienen débilmente en la historia. No se nos dan todas sus características y constituyen figuras enigmáticas. De este modo se despierta la curiosidad del lector y la insatisfacción de no saber un poco más sobre ellos.

Una vez más, han desfilado ante nuestros ojos unos seres solitarios, dentro de una vida monótona y triste que se va deteriorando como le ocurre a las casas que habitan, mientras otros esperan que desaparezcan por su propio proceso de desmoronamiento. Sin embargo, a partir de una relación conflictiva

va del protagonista con su vecina, y al desaparecer ésta, aquel toma conciencia de que significaba algo para él, era la única instancia de contacto con lo humano, en la que ambos proyectaban la experiencia de su propia desgracia y abandono”.

Si nos hemos parado a analizar mucho más detenidamente los tipos de discurso y de narrador es porque a partir del tercer tomo se dan algunos cambios o acentuaciones en la producción cuentística de Ribeyro. Más tarde analizaremos sus nuevas recurrencias y lo que éstas puedan significar en cuanto a su propósito creador.

#### “COSAS DE MACHOS” (1976)

Es sobre todo la soledad la que domina estas páginas. Predomina el Discurso Atributivo sin verbo introductivo. Si bien la estructura es fundamentalmente dramática, el narrador caracteriza la visión “machista” y la extracción de clase de sus personajes mediante discursos directos:

“Capitán Zapata, quería decirle una cosa. ¿me permite?  
 -A sus órdenes, teniente Arbulú.  
 -Usted está abusando de su función, mi capitán. Ejercicios está bien, eso lo prevé el reglamento, pero no hay que exagerar.  
 -Usted me ha dicho que es militar ¿no?  
 -Pero eso no implica que abuse de mí. Yo también soy un hombre, aparte de militar.  
 -¿Qué quiere decir con eso?  
 -Me parece claro, mi capitán. Si hay algún asunto personal entre nosotros podemos arreglarlo como hombres” (III. 57).  
 “-Yo sólo he dicho que usted está abusando de mí, mi capitán. A lo mejor mi cara no le gusta. Esto debe tener una solución, entre hombres.  
 -¿Qué cosa quiere? ¿pegarme?  
 -Como usted diga, mi capitán...  
 (...)  
 -Guerra avisada no mata gente, mi teniente. Pero yo no aviso. Efecto de sorpresa ¿Se va a quedar allí tirado?” (III. 57 - 58).

Hace tres años que el capitán Zapata está al frente de la guarnición de Sullana, monótonamente sólo y aburrido, hasta que las circunstancias de la negativa del teniente Arbulú, venido apenas tres días atrás, lo obliga a resucitar y poner en práctica sus viejos códigos de honor machista, modificando así su existencia por un breve lapso.

La circunstancia de la pelea es, pues, indispensable al capitán Zapata para volver a reconocerse

como un hombre de "verdad", un hombre con autoridad, un "macho".

El relato concluye poniendo todavía más al descubierto el desamparo profundo, la absurdidad y la soledad de la vida del protagonista, con visos de una ironía triste: "El teniente quedó un momento indeciso, mirando al capitán. Nunca vio su mandíbula más enérgica ni levantada, pero en su mejilla notó una palpitación, en sus sienes una naciente mata de canas y en sus ojos una lucecita de ansiedad" (III. 60 - 61).

#### "ALIENACION" (Cuento edificante seguido de breve colofón) (1975).

Si el arte nos da acceso al mundo social por la vía del caso individual, Ribeyro es un artista cabal en ese sentido. El presente cuento es un testimonio claro de ello. Es la historia de un zambo, Roberto López, que se tiñe el pelo y se convierte en Boby, luego en Bob en su afán de "parecerse a los gringos": "precisemos que se llamaba Roberto, que años después se le conoció por Bobby, pero que en los últimos documentos oficiales figura con el nombre de Bob. En su ascensión vertiginosa hacia la nada fue perdiendo en cada etapa una sílaba de su nombre" (III. 65). Debajo de esa trama central se anudan hilos más vastos. Toda la psicología de las capas medias arribistas puede ser leída allí. El texto nos hace recordar, en esto, ese trabajo modular de la sociedad peruana que es el "Punto de vista antimperialista" de José Carlos Mariátegui (incluido en el volumen Ideología y Política, de Empresa Editor Amauta). Bobby como voluntario al fin del ejército de los Estados Unidos en Corea: "...la primera ráfaga le voló el casco y su cabeza fue a caer en una acequia, con todo el pelo pintado revuelto hacia abajo" (III. 76), no menos realista y cruel que el colofón con que se remata el relato: "...terminó por darle puñetazos a su mujer, a la linda, inolvidable Queca, en las madrugadas de los domingos, mientras sonreía estupidamente y la llamaba chola de mierda" (III. 78). Se trata de reconstruir una situación ejemplar. No un suceso histórico. Es más bien una narración simbólica o parabólica.

"Alienación" es un relato irónico de principio a fin en la medida en que el narrador incluye frecuentemente en su discurso fragmentos de discursos ajenos (el del realista, el del desalado, el del que ha perdido su identidad personal y nacional, etc.), acompañándolos de marcas burlescas. Llega a ser incluso mordaz, matiz este poco frecuente en la obra cuentística de Ribeyro.

Se narra un proceso gnoseológico continuo: de autodesconocimiento gradual, de pérdida de identidad en el paso de una percepción exacta (y odiada) de sí mismo (Roberto López no quiere ser Zambo) a una totalmente tergiversada, lo que le acarreará un cambio radical del estado: la muerte.

El narrador pertenece al universo narrado, a la diégnesis, ha sido testigo de lo que ocurrió. No asume su discurso como propio y, al distanciarse de esa manera, provoca la ironía. Es cita de un discurso ajeno: "un grupo de blanquiñosos jugábamos...". Incorpora a su discurso partes que pertenecen al discurso del zambo. Es un narrador testigo pero sin participación afectiva. Y así, el desapego sentimental permite el distanciamiento, y éste, la ironía. Ahora bien, ¿a través de qué mecanismo se manifiesta ese distanciamiento emotivo que no implica compromiso?. El texto presenta dos mundos: el del narrador y el del personaje. El primero es el mundo de los blanquitos que juegan en la plaza (clase media acomodada), raza distinta, vivían en los chalets. El zambo López vivía en el último callejón. Por negación se sabe como son las casas de los niños, por la descripción de Queca: "... no estudiaba con las monjas alemanas del Santa Ursula, ni con las norteamericanas del Villa María, sino con las españolas de la Reparación, pero eso nos tenía sin cuidado, así como que su padre fuera un empleadito que iba a trabajar en omnibus o que su casa tuviera un solo piso y geranios en lugar de rosas" (III. 66) (ellos sí) y, además, el zambo Roberto no va a la universidad sino que trabaja en una pastelería. Es decir, es muy importante lo no dicho. Está implicado lo sugerido. Hay referencias clasistas, ciertamente.

A nivel ideológico, el mundo del narrador está presentado con la óptica del otro lado. Hay una especie de resentimiento por pertenecer al mundo más alto. Deja pasar a través de él la ideas y la misma óptica del zambo, pero a la vez mantiene su distancia. Asume también la filosofía del zambo López en condescendencia. No se mete en lo íntimo de los sentimientos de los que personajes sino del "tipo".

Es desencadenante para el zambo Roberto la circunstancia de que una fatídica pelota ruede una tarde hasta su banca solitaria, mientras observa como su adorada Queca y otros del barrio jugaban. Las palabras que ella pronuncia: "Yo no juego con zambos (III. 66), "decidieron su vida" (III. 67). Desde ese día Roberto se lanza al absurdo y fatal intento de ser "gringo".

En este cuento encontramos concretizados -y en algún caso incluso tematizados- los ideales ribeyreanos en relación con el narrador. Primero y como ya vimos en un apartado precedente, a propósito del análisis de otros cuentos, porque ese narrador extra-homodiegético (narrador-testigo además) tiene plena conciencia de sus actos de relatar y del aquí y ahora de su acto de enunciación. Segundo, porque encarna el ideal ribeyreano de una paradójica combinación de desapego y cercanía frente a los hechos narrados. Este narrador está presente en la historia como testigo del proceso de Roberto López (el zambo Bobby) y, sin embargo, mantiene distancia frente a su personaje y los hechos que relata con continuas muestras de ironía:

"...Toda su tarea en los años que lo conocí consistió en deslopirarse lo más pronto posible y en americanizarse antes de que le cayera el huaico y lo convirtiera para siempre, digamos, en un portero de banco o en un chofer de colectivo" (III. 65).

"Billy era pecoso, pelirrojo, usaba camisas floreadas, tenía los pies enormes, reía con estridencia, el sol en lugar de dorarlo lo despellejaba, pero venía a ver a Queca en su carro y no en el de su papá. No se sabe dónde lo conoció Queca ni como vino a parar allí, pero cada vez se le fue viendo más hasta que sólo se le vio a él, sus raquetas de tenis, sus anteojos ahumados, sus cámaras de fotos..." (III. 68).

"Esta etapa de su plan le fue preciosa. Por lo de pronto confirmó que los gringos se distinguían por una manera especial de vestir que él calificó, a su manera, de deportiva, confortable y poco convencional. Fue por ello uno de los primeros en descubrir las ventajas del blue-jeans, el aire vaquero y varonil de las anchas correas de cuero rematadas por gruesas hebillas, la comodidad de los zapatos de lona blanca y suela de jebe, el encanto colegial que daban las gorritas de lona con visera..." (III. 70).

"Pero lo peor fue su trabajo. Cahuide Morales, el dueño de la pastelería, era un mestizo huatón, ceñudo y regionalista, que adoraba los chicharrones y los vales criollos y se había rajado el alma durante veinte años para montar ese negocio. Nada lo reventaba más que no ser lo que uno era. Cholo o blanco era lo de menos, lo importante era la mosca, el agua, el molido..." (III. 71).

"Allí edificaron un reducto inviolable, que les permitió interpolar lo extranjero en lo nativo y sentirse en un barrio californiano en esa ciudad brumosa. Cada cual contribuyó con lo que pudo, Bobby con sus afiches y sus posters y José María, que era aficionado a la música, con sus discos de Frank Sinatra, Dean Martin y Tommy Dorsey; Qué gringos eran mientras recostados en el sofá cama, fumando su lucky, escuchaban "The strangers in the night" y miraban pegado al muro el puente sobre el río Hudson! Un esfuerzo más y ¡hop! ya estaban caminando sobre el puente" (III. 74).

A pesar de la distancia creada por la ironía-distancia irónica que asume el narrador ante sí mismo cuando se convierte en homodieguético (personaje secundario de su propia historia)- por estos guiños al lector, el narrador es capaz también y a la vez (observarse el ejemplo de Cahuide Morales) de ponerse dentro de la perspectiva de sus personajes, como en los siguientes ejemplos:

"Queca, que estiraba las manos, pareció cambiar de lente, observar algo que nunca había mirado, un ser retaco, oscuro, bembudo y de pelo ensortijado, algo que tampoco le era desconocido, que había tal vez visto como veía todos los días las

bancas o los ficus..." (III. 66).

"Fue sólo Roberto el que sacó de todo esto una enseñanza veraz y tajante: o Mulligan o nada ¿De qué le valía ser un Blanquito más si había tanto blaquitos fanfarrones, desesperados, indolentes y vencidos? Había un estado superior, habitado por seres que planeaban sin macularse sobre la ciudad gris y a quienes se cedía sin peleas los mejores frutos de la tierra" (III. 69).

"Cuando (Cahuide) vio que su empleado se había teñido el pelo aguantó una arruga más en la frente, al notar que se empolvaba se tragó un carajo que estuvo a punto de ingestarlo, pero cuando vino a trabajar disfrazado de gringo le salió la mezcla de papá, de policía, de machote y de curaca que había en él y lo llevó del pescuezo a la trastienda: la pastelería Morales Hermanos era una firma seria, había que aceptar las normas de la casa, ya había pasado por alto lo del maquillaje, pero si no venía con mameluco como los demás repartidores lo iba a sacar de allí de una patada en el culo" (III. 71).

"...Pronto conocieron esa cosa blanca que caía del cielo, que los despintaba y que los hacía patinar como idiotas en veredas heladas y que era, por el color, una perfidia racista de la naturaleza" (III. 76).

"Sólo había una solución. A miles de kilómetros de distancia, en un país llamado Corea, rubios estadounidenses combatían contra unos horribles asiáticos. Estaba en juego la libertad de Occidente decían los diarios y lo repetían los hombres de estado en la televisión..." (III. 76).

Cuando cuenta que llegados a Estados Unidos, "pronto conocieron esa cosa blanca que caía del cielo", en ese momento interviene el discurso de los "héroes" (Hay un doble distanciamiento) luego entra el discurso de la propaganda norteamericana, a la que asume e incorpora como discurso propio, sin nada de crítica, puesto que ellos son también víctimas de esa propaganda y, puesto que se identifican con los gringos son totalmente acriticos.

El título tiene un dato aparentemente superfluo: "Cuento edificante seguido de breve colofón". Dice esta es una ficción, una parábola. Pero, a su vez, el narrador forma parte del universo narrado, con ligeras escapadas. Lo que realmente le quita el peso a su carga moralizante es la ironía.

La verosimilitud de los hechos de referencia relatados queda relativizada por la voluntad caracterizadora que configura al personaje y las situaciones relatadas. Sin embargo, se mantiene el afán de autenticar, por parte del narrador, todo lo que narra, mediante el mantenimiento sistemático de una visión ilimitada. Utiliza fuentes: cartas a su madre, documentos oficiales ( donde aparece Rob López), etc. Incluso muestra interés en catalogar dichas fuentes, aclarándolas siempre: "Lo dijo su

madre", "dicen que lo vieron", etc., -fórmulas testimoniales como en Crónica de una muerte anunciada, donde se reconoce un hecho a través de fuentes y el narrador es un simple testigo-. También se da el origen y la confiabilidad de cada informe, procedimiento a la vez de detective e historiador. Se hace, pues, una enumeración de estas fuentes: cartas, viajes, testigos. Este énfasis puesto en relación a los procedimientos autentiicadores ¿que impresión da? Todo el tiempo hay que dejar bien claro que se trata de literatura. Como todo tiene aspecto de realidad, que es necesario decir: ficción. Hay que dejar claro que es un simulacro. Algo así como desenmascarar la ficción con la ficción, para lo cual, Roberto utiliza un recurso diferente.

Hay también, de vez en cuando, algunas reflexiones que más parecen del autor implícito y no tanto del narrador: "Las decepciones, en general, nadie las aguanta, se echan al saco del olvido, se tergiversan sus causas, se convierten en motivo de irrisión y hasta en tema de composición literaria..." (III. 69). Se utiliza el discurso del personaje para cambiar momentaneamente de voz: "... pero mira, qué curioso, ese tipo se parece a Alan Ladd" (III. 72) o, por último, para narrar algún momento trascendental en el relato, como la frase: "Yo no juego con zambos" (III. 66), que deciden para siempre la vida de Bobby López. Encontramos también discursos indirectos regidos y algún ejemplo de discurso narrativizado: "...se habló de un rapto, de un cargamontón..." (III. 67).

Hay un paralelismo entre el final de Queca y de Roberto; se resuelve de igual forma para ambos: son víctimas involuntarias estrictamente hablando, cuya causa es una violencia exterior del medio social en que se mueven y una falta de toma de conciencia profunda a nivel personal -lo cual está relacionado sin duda-. A través de la ironía se ejerce en este cuento una sutil pero eficaz crítica del arribismo de ciertas capas de la sociedad y su respectivo servilismo ante aquellos que más les explotan.

En este cuento encontramos también una tematización de lo que supone el acto de relatar. El narrador homodieguético de este cuento tiene una clara conciencia del acto de relata cuando, por ejemplo, dice: "Pero no anticipemos" (III. 66). El puede anticipar ya que se trata de un narrador que nos hace asumir la ficción de estar pronunciando un discurso natural, en el que quiere seguir los imperativos de una memoria fidedigna, en la que se pone como testigo de los hechos que narra y dueño de los juicios y valores que emite. Y puede anticipar también lo que sucede en la historia (si bien no lo deseaba) porque deja claramente establecido el aquí y el ahora de su acto de enunciación, sus parámetros espacio-temporales. El narrador maneja las riendas de su relato (el de Bobby López) como un testigo de hechos pasados desde aquí y ahora, como un testigo invariable en presencia de los hechos mismos. Esto se ve, por ejemplo, cuando dice: "Todo lo que viene después es previsible y no hace falta mucha imagina-



ción para completar esta parábola" (III. 75). Por otra parte, ya vimos que el narrador trata de verosimilizar su discurso aludiendo pruebas y documentos: "...En el barrio dispusimos de informaciones directas: cartas de Bobby a su mamá, noticias de viajeros y al final relato de un testigo" (III. 75) que le permite dar cuenta de aquellos sucesos vividos por López que de otra manera no hubieran podido verosimilmente narrar. Hay una clara intención, aún por parte del narrador ficcional, de dejar sentado que su relato está dentro de la convención literaria, como se puede notar en el título, en la mención de su relato como parábola y en el tratamiento caricaturesco de lo que serán las fuentes verosimilizado-ras en géneros como la crónica. Se mantiene, no obstante el predominio general del Discurso del Narrador.

#### "LA SEÑORITA FABIOLA" (1976)

Es sobre todo la soledad la que domina estas páginas. Existe un equilibrio entre la organización mitológica y la gnoseológica, puesto que la pregunta fundamental es ¿quién es la señorita Fabiola?. Por otro lado, el incidente y la peripecia son importantes para configurarla. La típica transformación gnoseológica que se produce en el relato es la ocurrida en el interior del propio narrador (extra-homodiegético, autodiegético: testigo de su propia vida en el pasado), quien descubre que Fabiola es la que le ha enseñado de verdad a escribir: "Me pidió, como es natural, que le pusiera una dedicatoria. nada me incomoda más que poner dedicatorias. Traté de inventar algo simpático u original, pero sólo se me ocurrió: "A Fabiola, mi maestra, quién me enseñó a escribir". Y tuve la impresión de que nunca había dicho nada más cierto" (III. 86). El narrador se identifica a sí mismo como escritor y sugiere implícitamente a Ribeyro. Hay un predominio del discurso del narrador. Se encuentran discursos Indirectos Regidos y algún que otro ejemplo de Discursos Directos Libres: "...Iba todos los días a la oficina, puntual, sobre sus piernecitas velludas, era una solterona eficaz, una veterana de las cuentas, una rutera en la carretera de la vida. Uños años más y listo, jubilada, al retiro, con sueldo completo y riete de mí..." (III. 85)

El narrador asume aquí una plena conciencia de su acto de enunciación y hace posible que el narratario o lector implícito lo pueda ver claro: la instancia narrativa no desaparece tras los hechos narrados y los observa desde una posición temporal que es posterior a ellos, por lo que se permite predecir:

"...Pero estaba escrito que la familia de Fabiola se encontraba en plena caída y no había esperar nada de ella" (III. 83).

"Pero nadie está libre de las celadas ni de las chanzas de la vida..." (III. 85).

Se da un fenómeno semejante a lo ocurrido en "Alineación": la tematización del acto narrativo, la ironía, sin embargo, es más suave y se nota la simpatía del narrador por el personaje:

"Cuando digo que era fea no exagero. No tenía un Dios te guarde, Fabiola. Era pequeñita, casi una enana, pero con una cara enorme, un poco caballuna, cutis marcado por el acné y un bozo muy pronunciado" (III. 81).

"Eran tres hombres y tres mujeres, todos solteros, todos incapaces de casarse, porque no tenían plata, porque todos eran muy feos" (III. 82).

"La tuve que rescatar a pulso de légamo, con la carterita y el sombrero embarrados. La pobre estaba tan asustada que ni siquiera podía llorar y se limitaba a repelir: "Ave María Purísima, Ave María Purísima" (III. 83).

#### "EL MARQUES Y LOS GAVILANES" (1977)

Se extreman las obsesiones del personaje protagónico -Don Diego Santos de Molina- y el encadenamiento de circunstancias que culminan en la locura resulta relativamente verosímil.

Hay varios procesos gnoseológicos al interior de la diégesis: por un lado, la indagación que emprende dicho personaje en torno a los orígenes de los Gavilán y Aliaga; por otro, la anacrónica percepción de la realidad que posee don Diego Santos de Molina, percepción errónea que, como en el caso de "Alineación" y de "La juventud en la otra ribera", culminan trágicamente con la locura.

Para caracterizar el rasgo ridículo y anacrónicamente hispanista y aristocrático de don Diego Santos de Molina, encontramos discursos como: "...seguía viviendo la hipótesis de un país ligado aún a la corona española, en el que tenían curso títulos, blasones, jerarquías y protocolos, país que, como estaban todos de acuerdo, había sido minado definitivamente por la emancipación" (III. 90). Asimismo, su absurda preocupación por la fuerza geológica. La locura consiguiente a estas posturas obsesivas trae como consecuencia la radicalización de los rasgos ideolectales propios del discurso del personaje: "(...)En el año de gracia de mil quinientos cuarenta y siete, el día cinco de septiembre, en la ciudad de Valladolid, vio la luz don Cristóbal Santos de Molina, cuatro siglos antes que el combate

que su descendiente, don Diego, sostuvo victoriosamente contra los gavilanes. Releyó la frase sintiendo que le corría un escozor en los ojos y pasó a la segunda página: "En el año de gracia... Y así continuó, sin que nadie pudiera arrancarlo de su escritorio, durante el resto de su vida" (III. 107).

Aquí, donde el narrador (preferido por Ribeyro) pasa alternativamente de la visión externa a la interna de don Santos de Medina, los Discursos Indirectos libres son usados generalmente para transmitir el fluir de la conciencia en una suerte de versión a dos voces -la interior del personaje y la del narrador que se funde con ella:

"Don Diego empezó a tomar, se ahogó y tuvo la impresión de que se llenaba de ronchas. ¡Gavilán y Aliaga! Esos malandrinos que habían aparecido en el país hacía apenas un siglo y habían tendido sus tentáculos a todas las actividades imaginables. ¡Había un Gavilán y Aliaga banquero, otro general, otro rector de universidad, otro director de periódico, otro campeón de golf... Y el que estaba sentado ahora en su mesa, según creía recordar, había sido alguna vez embajador y en la actualidad presidente de una de esas agrupaciones huachafas inventadas recientemente, algo así como la Sociedad Nacional de Tiro" (III. 91)

"...Ese bar, además, que llevaba el nombre de un zambo venezolano que había expulsado a balazos a sus antepasados de América! (III. 91).

"...¡Sólo faltaba eso!; Qué los Gavilán y Aliaga se volvieran socialistas! Claro, ellos tenían todo, menos propiedades agrícolas. Estos eran tradicionalmente símbolo de nobleza y estaban ligados al nacimiento de la aristocracia. ¿Qué podían invocar los Gavilán y Aliaga en ese dominio? ¡Nada! Sus blasones eran sus negocios y sería ridículo que buscaran en ellos el sustento de un título: el Conde Import & Export, por ejemplo. ¿Qué buen chiste! Decididamente lo que querían estos arribistas era privar de todo asiento a los vástagos de las reparticiones coloniales". (III. 92).

"(...)De esa gente era posible esperar todo, tal vez la demolición de las iglesias y conventos virreinales que aún quedaban"... (III. 94).

"(...)¿Trasladarse al rancho de Miraflores? Imposible, estaba por el momento alquilado. ¿Recluirse en su hacienda?...". (III. 95).

"(...)¿Un carnicero! Y peor aún ¡un matarife! ¡De allí venían los Gavilán y Aliaga! ¡Gente que descuartizaba toros y traficaba con sus vísceras! ¡Hombres de mandil, hacha y cuchillo!..." (III. 97).

"(...)Pero don Santos de Molina no podía ceder a las amenazas de los matarifes. Los que estaban con él podían quedarse, los otros que se fueran en el acto. ¿habían entendido? Todos se fueron..." (III. 100).

"(...)No necesitaba más pruebas: un complot había sido montado contra su persona, no ya para

agredirlo sino para eliminarlo físicamente e impedirle la elaboración de su obra denunciadora" (III. 100).

"(...)Se enteró además que en Bruselas vivía el príncipe Leopoldo de Croi, una de las más rancias familias de nobleza europea, a quien se propuso visita alguna vez para pedirle acceso a sus archivos. Entre los siglos XVI y XVII había perdido a varios de sus ancestros y tenía urgencia en recuperarlos" (III. 103).

El discurso directo libre se utiliza sólo muy excepcionalmente. El absurdo de una vida que se aferra a invenciones muertas del pasado en las que está su razón de vivir, es otra vez puesta de relieve aquí a través del protagonista, un aristócrata que asiste con pesar a la ruina de sus privilegios y aparición de una nueva clase: la burguesía, mediante mecanismos de ironía, fundamentalmente expresado en ese acertado final de locura.

#### "DEMETRIO" (1953)

Cuento fantástico que trata de un hombre, Demetrio, ya muerto, que sigue cumpliendo las actividades que tenía programadas en su agenda. Encontramos esta vez una pérdida de la sugerencia por el uso de clisés. El narrador que se presenta como amigo del protagonista, descubre la proyección fantástica sobre la realidad de la no concordancia entre el tiempo solar y el tiempo interior. Descubre que Demetrio estaba viviendo su tiempo interior aunque el solar ya había acabado. El último punto de la agenda es una visita al narrador, que todavía no se ha cumplido. En este caso, repetimos, el clisé rompe la sugerencia: "Mi reloj marca las doce... ya está aquí" (III. 114). La referencia a las doce-hora de vampiros y fantasmas, muy utilizada en los relatos de corte sobrenatural- constituye una remisión tan evidente a las convenciones sociales en que se apoya el relato fantástico clásico, que disminuye la fuerza del verosímil propio del género en sus manifestaciones más modernas. Una vez más, el relato se le impone al lector como escritura y le impide el tránsito a la ilusión que se deriva de ella.

Más importante, pues, que los eventos fantásticos narrados, es el nuevo conocimiento al que accede el narrador (extra-homodiegético), precisamente a causa de ellos, la distancia entre un tiempo interior y un tiempo del calendario. Predomina a lo largo del cuento el Discurso del Narrador sobre el del personaje.

#### "SILVIO EN EL ROSEDAL" (1977)

Ciertos hechos, a pesar de ser infrecuentes, son perfectamente posibles, como por ejemplo, que un marginado italiano herede una hacienda en Tarma, que crea encontrar una clave en El Rosedal, que sea un solitario, etc, pero donde la coincidencia de la llegada de la prima viuda desde Italia ya representa un encadenamiento de circunstancias que se acerca a los límites de lo posible según lo relativamente verosímil.

En el presente cuento se ve muy claramente la organización gnoseológica. A Silvio, la circunstancia de que herede la hacienda, le cae esta propiedad "como un elefante desde un quinto piso" (III. 118), y transforma su vida rutinaria y frustrada de pequeño comerciante italiano en Lima, a la que le abre la posibilidad de expresar, por fin, la exquisita sensibilidad de esteta frustrado que siempre ha tenido que ahogar. Esta circunstancia azarosa será el comienzo de una cadena de otras que le permiten una búsqueda singular (búsqueda esencialmente interior) y que culmina en una mayor toma de conciencia personal. Ribeyro hace mención explícita, a través de la instancia narrativa, de lo que para él es el carácter circunstancial y azaroso de la vida humana al hablar de aquel violinista "genial" que toca con Silvio el concierto para dos violines de Bach y que habría alcanzado reconocimiento sino fuera por el azar que trazó su destino: "...había un violinista oscuro, que tocaba en misas, entierros y matrimonios y que era músico y ejecutante genial, a quien el hecho de medir un metro treinta de estatura y haber vivido siempre en un pueblo serrano lo habían sustraído a la admiración universal" (III. 131).

El proceso de Silvio es más complejo porque se trata de un esteta: "Todo lo que él había deseado de niño era tocar el violín como un virtuoso..." (III. 118), que había sido obligado por su tiránico y prosaico padre a ser comerciante. La conciencia que él tiene de sí antes de hacerse cargo de la hacienda, antes de la búsqueda del enigma y de su pasión por Roxana, es la de un ser frustrado en sus aspiraciones artísticas y al cual, a los cuarenta años, ya no le queda ninguna salida.

Luego de la destrucción de sus últimas ilusiones en Tarma, Silvio accederá a una nueva imagen de sí mismo. La soledad seguirá ahí, con más fuerza que nunca, pero en ese tiempo había aprendido a tocar el violín como un virtuoso: "Silvio siguió viendo a Cárdenas y ejecutando con él en la capilla, bajo las arcadas y aún en pleno rosal, solitarios conciertos, verdaderos incunables del arte musical..." (III. 133); "...Levantando su violín lo encajó contra su mandíbula y empezó a tocar para nadie, en medio del estruendo. Para nadie. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor" (III. 142) (SN). El autorreconocimiento de su valor como artista será la nueva conciencia -aunque solitaria- de sí.

De alguna manera se conforma en el cuento una visión esceptico-optimista. La conciencia percepti-

va que organiza los mundos ficcionales de la narrativa ribeyreana -se presenta como espectadora- escéptica y amablemente irónica de lo cotidiano, lo circunstancial, del hombre y su historia.

El cuento representa una alegría de la vida del artista en general. No es Silvio un alter-ego de Ribeyro como escritor, pero sí un símbolo de lo que podría representar el acto de escribir en cuanto forma de creación.

Silvio es un esteta, un violinista de sensibilidad singular frustrado por su padre, un emigrado italiano, chabacano y corto de miras. El contraste entre las aspiraciones y la personalidad de Silvio y su padre se ve claramente en estos dos pasajes:

**"Su ilusión era regresar algún día a Tirole, en los Alpes italianos, comprarse una granja, demostrar a sus paisanos que había hecho plata en América y morir en su tierra natal respetado por los lugareños y sobre envidiado por su primo Luigi Cellini, que de niño le había roto la nariz de una trompada y quitado una novia, pero nunca salió del paisaje alpino ni tuvo más de diez vacas" (III. 117).**

**"Todo lo que él había deseado de niño era tocar el violín como un virtuoso y pasearse por el jirón de la Unión con sombrero y chaleco a cuadros, como había visto a algunos elegantes limenos. Pero don Salvatore lo había sacrificado todo por su maldita idea de regresar a Tirole y vengarse de su primo Luigi Cellini" (III. 118).**

La singularidad de Silvio es recalcada en varias ocasiones a lo largo del cuento. Su madre "mujer delicadísima (III. 119), le pagaba cuando viva las clases de violín. Su espíritu observador y contemplativo se traduce en su "gusto por la soledad, la indagación y el sueño" (III. 119).

A la muerte sorpresiva de su padre hereda una hacienda en Tarma. La idea de romper una rutina le revela, pero al ver por segunda vez la hacienda -cuando realmente la observó con detención- "quedó impresionado por la belleza de su propiedad" (III. 119). Se dedica con prolijidad y detenimiento a observarlo todo con la mirada del esteta oculto que quiere descifrar las formas, penetrar los sentidos velados de las cosas: "Pero ahora que volvió con mayor calma quedó impresionado por la belleza de su propiedad. Era una serie de conjuntos que surgían unos de otros y se iban desplegando en el espacio con el rigor y la elegancia de una composición musical" (III. 119).

Luego de esta exaltación inicial vuelve a caer en la rutina, hasta que un día siente un extraño malestar: la insatisfacción de no estar haciendo nada más que durar. Busca una respuesta. Será el inicio de

su búsqueda para acceder al fin al conocimiento, a la verdadera realidad: "Una mañana que se afeitaba creyó notar el origen de su malestar: estaba envejeciendo en una casa baldía, solitario, sin haber hecho realmente nada, aparte de durar. La vida no podía ser esa cosa que se nos imponía y que uno asumía como un arriendo, sin protestar. pero ¿qué podía ser? En vano miró a su alrededor, buscando un indicio. Todo seguía en su lugar. Y sin embargo debía haber una contraseña, algo que permitiera quebrar la barrera de la rutina y la indolencia y acceder al fin al conocimiento, a la verdadera realidad..." (III. 123 - 124). Hasta aquí el prólogo. Una tarde comienza a descubrir lo que él cree serán indicios de un enigma: un orden oculto en el rosal de la hacienda: "Era en realidad extraño, nunca imaginó que en ese abigarrado rosal existiera en verdad un orden..." (III. 125). Se despierta en él su tendencia a la indagación y a la búsqueda ahora con más fuerza. Cree que ese orden oculto contiene un mensaje que es necesario descifrar y que le dará la llave del verdadero conocimiento. Se lanza a una búsqueda frenética y alucinada de ese misterio, de la repuesta al enigma oculto. Lo único que saca en claro son tres letras: SER.

Una de las repuestas que le sugiere la palabra, entre muchas otras disparatadas, es la de "SER", la de constituirse como persona, y resucita sus viejas aspiraciones: ser un violinista famoso capaz de tocar ante un auditorio arrebatado. Se dedica a un trabajo disciplinado e intenso como muestra de su habilidad: "En un par de meses, a razón de cinco o seis horas diarias, alcanzó una habilísima digitación y meses después ejecutaba ya solos y sonatas con una rara virtuosidad" (III. 131). Conoce a un violinista genial que, por la circunstancia de medir un metro treinta y haber vivido siempre en Tarma, no había alcanzado reconocimiento universal. Rómulo Cárdenas es el único con el que Silvio se podrá comunicar. El violinista provinciano también abriga una aspiración secreta: tocar el concierto para dos violines de Juan Sebastián Bach, aspiración que sólo podrá realizar debido a las circunstancias fortuitas y azarosas de haber encontrado otro violinista en Tarma: "...ambos, encerrados en la antigua capilla, trabajaron encarnizadamente y lograron poner a punto el concierto soñado..." (III. 132). Trabajaron encarnizadamente en un medio que no los comprendía, donde los dos estetas creadores de arte, eran vistos como locos. Para el concierto al que Silvio invita a cien personas sólo asisten doce. Este fue inolvidable aunque el viento se lo llevara para siempre, sin quedar en la memoria de los hombres para los que fue ejecutado: "Silvio y Rómulo se sobrepasaron, curvado cada cual sobre su instrumento crearon en ese momento una estructura sonora que el viento se llevó para siempre, perdiéndose en las galaxias infinitas. Los invitados aplaudieron al final sin ningún entusiasmo. Era evidente que les había pasado por las narices un hecho artístico de valor universal sin que se dieran cuenta... no

habían escuchado nada, Juan Sebastian Bach pasó por allí sin que le vieran el más pequeño de sus rizos" (III. 133) (SN).

Se juega también con la sugerencia y su ruptura. Cuando Silvio, al comienzo de su indagación, le pregunta al jardinero Felicito Pomari, qué criterios seguía al plantar los rosales, éste le responde simplemente: "(que) él se limitaba a reponer y resembrar las plantas que iban muriendo. Y siempre había sido así. Su padre le había enseñado y a su padre su padre" (III. 129). Esto había sido suficiente para sugerir la idea de algo misterioso y escondido, el rosal, que celaba un arcano y que necesitaba de una cierta iniciación exótrica. Sin embargo las palabras del jardinero parecen ser contrarrestadas por lo siguiente: "Silvio creyó encontrar en esta repuesta un estímulo: había un orden que se respetaba, el mensaje era transmitido, nadie se atrevía a una trasgresión, la tradición se perpetuaba. Por ello volvió a inclinarse sobre sus claves, comenzando por el comienzo, y se esforzó por encontrarles si no una explicación por lo menos una aplicación" (III. 129 - 130).

Hecho este paréntesis, retomemos lo anterior. Después del período de éxtasis creador, la abulia y la desidia le dominan y abandona la búsqueda. Su desinterés y nihilismo se acentúa cuando descubre que RES en catalán significa "nada".

Es otra circunstancia azarosa la que lo pone en camino a una nueva respuesta, la llegada de su sobrina Roxana Elena Setembrini y su madre desde Italia. Se enamora perdidamente de aquella niña de quince años, de su extraordinaria belleza, más aún al descubrir que ella podía ser la clave, la repuesta que tanto había buscado, pues sus iniciales son precisamente RES. La contempla incansablemente, decide educarla como una reina. La quiere también iniciar en el descubrimiento del misterio, se erige en su maestro, quiere que ella acceda también a la clave del conocimiento. Por lo cual tendrá que purificarse internamente, sensibilizarse, iniciarse hacia una senda de superación personal. Su belleza ya es un primer paso, sólo falta la renovación interior: "Silvio había concebido planes grandiosos: fundar y financiar una universidad en Tarma, con una pléyade de profesores ricamente pagados, para que Roxana pudiera hacer sus estudios como alumna única; enviar sus medidas a costureros de París..., contratar un cocinero de renombre ecuménico... Pero naturalmente que tuvo que reajustar estos planes a la modestia de sus recursos..." (III. 137) En definitiva, la quiere hacer como él... Ella no responde, no puede responder, tiene sólo quince años y Silvio ya casi cincuenta. La singularidad de Silvio, su exquisitez, no pueden ser comprendidas, ni por su padre ni por el medio limeño ni por la sociedad de Tarma -o los otros hacendados- ni por su sobrina, quien por ser "encarnación de la belleza" y posible respuesta a un misterio largamente buscado, parecía constituir el sentido de la vida



de Silvio.

El fracaso y la frustración son el resultado final: La belleza de Roxana la integra fácilmente al mundo de Tarma y de sus dieciseis años, donde Silvio ve cómo guapos jóvenes se la llevan para siempre: "...se dio cuenta que Roxana hacía rato que no cambiaba de pareja. Y su caballero era nada menos que Jorge Santa Lucía, joven agrónomo reputado por la solidez de su contextura, la grandeza de su hacienda, la ameneidad de su carácter y la hermosura de sus pretendientes. En el torbellino los perdió de vista, iba oscureciendo, tuvo que dar órdenes para que iluminaran los faroles de la galería y nuevamente regresó al patio, la mirada indagadora en el ánimo inquieto. (...) y cuando oscurecía se sintió horriblemente cansado y triste..., pero lo cierto es que le provocó retirarse a los altos y lo hizo sin que nadie se percatara de ello o intentara retenerlo..." (III. 141). Violín en mano sobre el minarete desde donde se ve el jardín. A la luz de los fuegos artificiales comprueba que no hay tal mensaje oculto: "...Silvio trató otra vez de distinguir los viejos signos, pero no veía sino confusión y desorden, un caprichoso arabesco de tintes, líneas y corolas. En ese jardín no había enigma ni misiva, ni en su vida tampoco..." (III. 142). Todavía improvisa una nueva hipótesis, pero ésta "no le pareció ni cierta ni falsa y la acogió con la mayor indiferencia. Y al hacerlo se sintió sereno y soberano" (III. 142) (SN). Tal vez no se encuentre la verdad, tal vez, y a pesar de la búsqueda, la repuesta no es definitiva para Silvio- lo llevará al autorreconocimiento, a una más alta auto-estima, a la conciencia del sentido, del valor de su búsqueda personal. Y si bien fracasó en el amor y no es reconocido por otros, si bien la soledad parece dominarlo hasta el fin de sus días: "Levantando su violín lo encajó contra su mandíbula y empezó a tocar para nadie, en medio del estruendo. Para nadie. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor" (III. 142).

Aquí se rompe de alguna manera esa negatividad extrema que Losada señala como característica global de la obra de Ribeyro, al afirmar la validez de la creación artística y el sentido -si no del hallazgo de una repuesta que no encuentra- de la búsqueda de esa repuesta. Se considera que existe una validez intrínseca en el mismo hecho de la búsqueda, más allá de que tenga resultado o no. El sentido está en mantener la ilusión de la búsqueda. El mismo escritor declaró en la entrevista (17-8-81) que la época en que escribió "Silvio en el Rosedal" había estado muy interesado por la alquimia, y sostiene que uno de los principios fundamentales de la alquimia, teórica -la única que le atrae- dice que "(...) el resultado final, el hecho de encontrar la piedra filosofal no interesa, lo que interesa es el itinerario para llegar a esta piedra filosofal".

Lo que Silvio parece estar buscando es una respuesta que le permite acceder al fin al conocimiento,

a la verdadera realidad. Considera que el rosedal contiene un mensaje secreto, que es un símbolo que necesita ser descifrado, un signo que, de ser leído, le permitirá encontrar el sentido último de su vida. En un artículo sobre la alquimia publicado por Ribeyro, sostiene que la alquimia es espiritual:

**"...relega la técnica metalúrgica o medicinal a un segundo plano -cuando no prescinde de ella- y considera esta doctrina como una búsqueda de orden místico que tiende, según diversas corrientes, al conocimiento absoluto, la unión con la divinidad o el perfeccionamiento de sí mismo" (5)**

Silvio quiere transformarse a sí mismo alcanzando un "estado de pureza espiritual que nos sublima y nos acerca a la verdad o a la divinidad". A Silvio la búsqueda lo lleva a profundizar su nivel de conciencia: "Pero la hipótesis no le pareció ni cierta ni falsa y la acogió con la mayor indiferencia. Y al hacerlo se sintió sereno, soberano" (III. 142). De alguna manera la búsqueda lo ha conducido a una cierta realización:

"(...) tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor" (loc. cit.). La búsqueda de ese mensaje le ha permitido encontrar su propio camino, que es tocar solo en la torre. Es una búsqueda que al final no da resultado, pero que le ha permitido vivir. Aunque no logra el reconocimiento de los otros, aunque la única respuesta que obtiene de su búsqueda afanosa es la certeza de que no se pudo alcanzar una respuesta definitiva, se siente "sereno, soberano", porque en la búsqueda alquímica, de mayor valor que el alcanzar la respuesta es la búsqueda de esa respuesta.

Silvio en El Rosedal constituye una alegoría de la situación del artista auténtico, para el cual el reconocimiento, la consideración, la fama, la gloria, el público, a la postre se le revelan secundarios y en el fondo la única satisfacción que tiene es la del propio juicio, el propio criterio: "De este modo Silvio se puede realizar a sí mismo sin testigos, ni aplausos. Es una actitud, no diremos egoísta, no, pero puede ser interpretada como tal, o tal vez desentendimiento de los demás, pero también puede ser interpretada como una forma suprema de la sabiduría y de la experiencia" (6)

Al respecto queremos señalar, resaltándolo por su importancia estructural dentro del cuento, de qué manera el narrador de "Silvio en el Rosedal" reconoce a Rómulo Cárdenas como "músico ejecutante genial" (III. 142) y reconoce que nunca lo ha hecho mejor, no se está aludiendo a un fracaso en términos absolutos, puesto que "la admiración universal" (III. 131) depende de factores extrínsecos a la calidad del artista mismo. Silvio se reconoce a sí mismo, ante sí mismo. Ha sido capaz de una búsqueda que sólo algunos iniciados emprenden. La búsqueda en sí tiene sentido y, la soledad es un fra-

caso de otro tipo. He aquí lo que queríamos calificar -como el mismo escritor lo hace- de "escepticismo optimista".

Así pues, "Silvio en el Rosedal" está entre los textos más transparentes. La anécdota es simple, tersa. El destino -esa antigua fatalidad cuyas leyes ahora conocemos- arroja de pronto una piedra sobre esa superficie. El remolino lo agita todo y revela esferas profundas. Ese es un nivel que se aprecia pero que no aparece a primera vista. Es entonces cuando el protagonista, el hacendado de origen italiano exclama: "¿Por qué, Dios mío, ruina?". Hay otro nivel que también puede entreverse al igual que en otros textos: el de la oposición o más bien la indiferencia de nuestra sociedad respecto del arte. Pero es sobre todo la soledad lo que domina estas páginas, y es a través de ella precisamente que se gesta una sorpresiva pacificación en un espíritu inquieto y atormentado largamente.

Hay variación de estilo. Predomina el Discurso Indirecto Libre y su número está casi a la par con el Indirecto Regido -los dos tipos de narrador utilizados en el relato- Así, pues, el Discurso Indirecto Libre y el Discurso Indirecto Regido, son uno de los tipos del Discurso del Personaje predominante y su empleo está motivado por la intención de representar ciertas elaboraciones mentales del protagonista (con alguna excepción referida a uno u otro personaje marginal):

"(...)Era realmente extraño, nunca imaginó que en este abigarrado rosedal existiera en verdad una orden..." (III. 125).

"(...)Y claro, como no lo había pensado antes, sólo podía servir de lugar privilegiado para observar una cosa: el rosedal..." (III. 125).

"(...)¿qué podía significar eso? ¿Quién había dispuesto que las rosas se plantaran así?..." (III. 126).

"(...)¿Qué cosa era una res? Un animal, sin duda, un vacuno, como los que abundan en la hacienda. Claro, el propietario original de ese fundo, un ganadero fanático, había querido sin duda perpetuar en el jardín el nombre de la especie animal que albergaba sus tierras y de la cual dependía su fortuna: res, fuera vaca, toro o ternera" (III. 127).

"(...)Naturalmente, en latín, según recordó, res quería decir cosa. Pero ¿qué era una cosa? Una cosa era todo..." (III. 127).

"(...)¿Ser qué, además? SER era todo. ¿Cómo tomar esta palabra, por otra parte, como sustantivo o como verbo infinitivo?... Si era un sustantivo tenía el mismo significado infinito y por lo tanto inútil que cosa. Si era un verbo infinitivo carecía de complemento, pues no indicaba lo que era necesario ser..." (III. 127).

"(...)las figuras del empapelado, por ejemplo, ¿eran una o varias cosas? ¿Tenía que anotar y describir una por una? Y si salía a la huerta ¿tenía que

contar lo árboles y más aún los duraznos y peor todavía las hojas? Era una estupidez, pero también por ese lado lo cercaba el infinito..." (III. 131).

"(...)SER uno de esos dandis que se paseaban por el jirón de la Unión diciéndoles piropos a las guapas. SER un excelente lanzador de jabalina y ganar aunque sea por unos centímetros a esa especie de caballo que había en el colegio y que arrojaba cualquier objeto, fuera redondo, chato o puntiagudo, a mayor distancia que nadie. O ser ¿por qué no? lo que siempre había querido ser, un violinista como Hasha Helfetz, por ejemplo..." (III. 131).

"(...)¿Lombardi invitaba a El Rosedal para escucharlo tocar a dúo con ese enano de Cárdenas!..." (III. 132).

"(...)¿Por qué. Dios mío, donde pusiera la mirada, veía instaurarse la descomposición, el apolillamiento y la ruina?..." Discurso Indirecto Libre con vocativo) (III. 134).

"(...)¿Estaría al fin en posesión del verdadero sentido de la clave? ¿Tantas búsquedas había emprendido, segundas de tantas decepciones!..." (III. 135).

"(...)¿debía o no venderle uno de sus sementales a don Armando Santa Lucía?... " (III. 135).

"(...)Y Roxana ¿dónde estaba? (en vano trató de encontrarla) No era esta, ni esta, ni esta ¿Dónde la fontana de fuego, la concha de la caverna oscura, la doble manzana de la vida?... " (III. 142).

"(...)¿Dónde estaba el mensaje? ¿Qué decía el mensaje?... " (III. 142).

Como vemos, los Indirectos Libres nos acercan a la interioridad del personaje y no siempre es fácil distinguirlos claramente del discurso del narrador. Predomina en los momentos en que Silvio reflexiona en torno a las posibles claves del Rosedal y ponen de relieve su carácter reflexivo, introvertido e inclinado a la contemplación. Un ejemplo de discurso directo libre es el siguiente: "Muy bien. Se trataba tal vez de adquirir muchas cosas..." (III. 130).

Silvio es un marginado que no llega nunca a encajar en su clase. Es por tanto también un ser solitario. El cambio sufrido consiste en llegar a sentirse bien consigo mismo. Pero entre líneas hay toda una veta de ironía, una especie de complot entre narrador y narratario que abren el nivel significativo del cuento a otras dimensiones y, en cierta manera, lo contagian definitivamente de una cierta ambigüedad.

#### "SOBRE LAS OLAS" (1976)

Es un cuento corto y dialogado. Resulta relativamente verosímil -y hasta rayano en lo inverosímil-

conjunción de dos circunstancias que permiten establecer un paralelo entre muerte y vida, a través de la perspectiva del niño, visto en visión retrospectiva, e incluso -lo que es aún más extrañante- conjeturar una especie de intercambio de muertes.

El narrador extra-homodiegético (específicamente narrador-testigo) adquiere una nueva conciencia de lo azaroso de la llegada de la muerte.

Por otro lado, está la actitud de un grupo de personas expectando una tragedia -el paulatino ahogamiento de un hombre en el mar- también es presentado con un cierto dejo de ironía intencional:

“-¡Va a venir una lancha! ¡Siga nadando!

-¡No tengo fuerzas!

-¡Aguante! ¡Unos minutos más!

(...)

-Allá está -decía una extendiendo el brazo.

-El punto negro, claro, detrás de la ola.

(...)

-¡Ya viene la lancha, ánimo! -gritó alguien.

-¡Resista no más!

(...)

-¡Socorro!

(...)

-Ya está llegando la lancha!

-¡Animo, que lo van a salvar

(...)

-¡Ahora sí! ¡Allí viene la lancha!

No se veía nada en verdad. O tal vez no se veía. En todo caso se multiplicaron los gritos pidiendo que aguantara, que era cuestión de minutos. Pero estos gritos se dirigían a un ser fantasmal. Unos lo ubicaban a la derecha, otros a la izquierda. Cada cual quería ver a su propio ahogado. Yo vi el mío, un punto indeciso y unos brazos que en lugar de zar hacia la costa se internaban desesperados hacia alta mar.

¡La lancha! ¡Allí viene!

(...)

-¡Animo, están llegando!

(...)

(III. 143 - 151)

La estructura está armada en base a contrastes de muy pocos elementos, siendo el paisaje uno de los más importantes: “No había cabida en este bello día para el menor pensamiento triste ni para la más leve tragedia. Y sin embargo, a pocos pasos de allí, una anciana se moría en una casita con geranios y

rejas de madera'' (III. 145). Respecto al otro elemento de la conjunción ya señalada, es decir, refiriéndose al bañista, también se da el mismo contraste: ''Y era un día realmente excepcional pues un bañista, el primero, resolvió entrar al mar y decretó con este gesto la inauguración de la temporada... Era un espectáculo reconfortante, que a todos nos llenaba de promesas, mientras la mañana transcurría y el sol iba llegando a su cenit'' (III. 145 - 146). Lo interesante es la asociación que se establece entre la cama, donde yace moribunda la abuela, y el mar donde se ahoga un hombre, y cuya síntesis cierra el cuento, acentuando todavía más la perspectiva irónica, respuesta sutil a la tragedia que esconde y que se ve así ciertamente diluida: ''En la cama distinguí a mi abuela, pero no exangüe y rígida, sino recostada en almohadones, sonrosada, sonriente, extendiendo ambos brazos hacia nosotros, como si emergiera triunfal en la cresta de una ola'' (III. 150). El protagonista adquiere una nueva conciencia de la muerte, que llega azarosamente y es siempre irracional.

#### ''EL EMBARCADERO DE LA ESQUINA'' (1977)

Hay dos partes claramente delimitadas, dos ejes simultáneos aunque no especialmente. Un eje espacial es el del loco poeta, Angel Devoto, en el cual el narrador asume la perspectiva de éste y casi no hay reproducción de discursos de ningún personaje, a no ser algunos indirectos libres de Angel. El otro eje espacial es el de los señores (más tarde en la historia nos enteramos que Angel ha estudiado con ellos), donde el narrador asume una focalización externa frente a ellos con un fuerte desapego irónico-crítico. En este segundo eje espacial, la estructura es fundamentalmente dramática y los discursos de personajes son reproducidos a través de largos diálogos subordinados mediante la acotación tradicional: discurso atributivo, verbo introductorio, guiones (verbo introductor predominante: decir, sugerir), técnica que alterna con la presentación de diálogos en bloque con discurso atributivo sin verbo. Curiosamente, cuando entre las páginas 162 y 165 los ejes espaciales confluyen con la irrupción de Angel en el recinto cerrado del chifa donde estaban los caballeros, el narrador abandona la perspectiva interna de Angel y se mantiene como mero observador. Aquí el discurso de Angel será reproducido por primera y única vez en Discursos Regidos, siguiendo la misma técnica de acotación que usa para los ''caballeros''. Ese discurso caracterizará el estado de borrachera y semi-alienación del poeta (que goza de todas las simpatías del narrador):

**“-Programa completo señores después de bailongo recitación salucito por la prosperidad de todos recitación alturada gran calidad primicia atención poeta revela últimas composiciones atención.**

**(...)**

**-Poeta lee poema reciente llamado embarcadero atención señores atención viejo pecador perdón pescador de calles y de redes rotas por donde andarás no por donde echarás hoy día que el cielo está encrespado no de rulos naturalmente sino de colores cólera eso se entiende está encrespado y el mar indómito agitado tu red tu sed pescarás tal vez la forma poco importa que si sabes sonar la vida, la vida es un vaso está el océano viejo pescador repetición como ven pescador de la huerta submarina brusco en vano con la máscara de través al revés el embarcadero de una esquina.**

**-¿Qué baboserías son esas? -dijo Becerra-. Manolo, pide la cuenta. La verdad es que ya no tenemos nada que hacer aquí. Este idiota nos fregó la reunión, ¿alguién quiere tomarse un trago por otro lado?...” (III. 164 - 165).**

Discursos Indirectos Libres mezclados con la voz del narrador quien, por adoptar una perspectiva interior, fusiona aún más su voz con la de los personajes:

**“(...)la visión dorada, (1) En algún lugar debían estar reunidos los adeptos (2) Flamel, Raymundo y Paracelso, (3) Hacer de la vil materia sustancia refulgente. Renunciado a los paradores ordinarios abandonó las callejas del burgo para hundirse en umbrosos potreros que lo llevaban a las fronteras de lo invisible. Acequias, matorrales, luciérnagas, pantanos y lechuzas (4) por algún lado debía estar la carretera (5) no había desierto que no tuviera su oasis; y al fin distinguió el paraje olvidado, oculto, al cual sólo llegaban los iniciados, en busca del conocimiento perfecto (6) tómame la otra” (III. 166).**

**1 2 4 5 : Discurso Indirecto Libre**

**3 6 : Discurso Directo Libre**

**Sin subrayar: narrador con focalización interna en Angel Devoto.**

El uso del indirecto libre -que por otro lado predomina en el cuento- marca el contraste entre dos ejes espaciales y dos focalizaciones: la focalización cero en los “caballeros” y la interna de Angel Devoto. Es utilizado, aunque en menos cantidad que en “Silvio en el Rosedal”, cuando el narrador se mueve en el eje espacial de Angel y se ubica en su foco vivencial. Por otro lado, es necesario indicar que muchas veces se haya en medio de un flujo de conciencia:

"Fue sólo en ese momento cuando tuvo una inspiración: ¡el espantapájaros! Pero, ¿dónde estaba? Su padre colocándolo en el árbol más alto ¿Cuándo? Hacía días o semanas, era lo mismo (...) ¿Y para ir a Lima? ¡Ah, boludas, panzundísimas gallinas!..." (III. 154).

"(...)Le bastó alzar la mano para que un colectivo se detuviera, pero naturalmente que el chófer debía estar ciego o no entendió sus palabras, pues arrancó dejándolo en la calzada.

...pero eso sí, la plata por adelantado y que no le fuera a vomitar sobre el asiento..." (III. 156).

"(...)¡Acabáramos! ¡Angel Devoto, el poeta! No cabía duda ¡Era Angel Devoto!..." (III. 162).

"(...)Y bueno, ¿qué! Angel Devoto, estaba bien, pero ¿qué hacían con él? ¿Le daban un sitio? ¿Y si les cagaba la fiesta?" (III. 163).

"...Apenas lo probó fue catapultado ¿dónde? Por una fisura hasta entonces invisible vio a Pata de Mula... Pero ¿qué importaba eso!...¿El óbolo? El tesoro, claro, pero eso había venido, no debía olvidarlo (...) Y más allá ¿qué había? ¡Santo cielo!..." (III. 168).

"(...)¿Dónde estaba, Dios mío, en qué odiosa comarca había caído, sin otra esperanza que el suplicio y la muerte..." (III. 171) (Discurso Indirecto Libre con vocativo).

Se da, pues, una conjunción en cierto modo exagerada de situaciones y los rasgos del protagonista, Angel Devoto, resultan, en alguna medida, extremos.

Se le revela al narratario o lector implícito una verdad que el personaje central (el demente Angel Devoto) intuye oscuramente: la pureza intacta y la superioridad humana del poeta-loco frente a la bajeza moral de los "caballeros" integrados al sistema -conocimiento del cual quedan excluidos estos últimos-.

Encontramos rasgos, en este fragmento dramático, típicamente machista, en boca de importantes señores, ex-alumnos del mismo colegio, que vuelven a reunirse después de veinte años de haber salido del mismo:

"-Momento señores, no estamos aquí para discutir... Los he reunido para estar juntos, contentos. ¿Cojonudo todo, no? Arana nos ha invitado a este lugar, miren las paredes, puro cedro, y este trago, un chivas... ¡Salud!

-¿Me llevo este cenicero? Que no mire el mozo, Linares, distráelo...

-¿Mozo? Un indio de mierda ¡Eh, mochica, ven aquí! ¿Me limpias los zapatos?

-Se va a poner hecho un pincho, Linares...



Pero es sobre todo, la soledad la que lo domina todo - en los encopetados bebedores de whisky que hacen ascos de un poeta - sólo éste, en última instancia, es capaz, no sólo de sufrir su soledad, sino de asumirla conscientemente como una carga humana y librar con palabras una batalla que no está perdida: el paso de la periferia solitaria a la travesía solidaria: "Otros grumetes, más madrugadores, estaban ya inscritos para el viaje. Burlado quedaba Tamerlán, no te veré más vergel, qué le importaban los príncipes pudientes, adiós formas abominables que engendraba la luz. Un sorbo, el primer golpe de remo y se hizo nuevamente a la mar" (III, 172). Poco antes acontece para él un gran descubrimiento, para él que ha tocado ya lo más alto y lo más bajo del ser humano: "...un dardo solar surgió tras los montes y tuvo que cubrirse los ojos para no ser fulminado ¡La luz era tan terrible como la noche!. El mundo es y sigue siendo un enigma, pero la búsqueda del poeta loco, a través del arte, de la poesía, no fue inútil:

"viejo pescador  
Cautivo en tu huerta submarina  
Busco en vano la máscara al revés  
El embarcadero de una esquina  
En vano no, pues a la entrada del burgo, inmóvil, difuso en la fina bruma, esperándolo, lo distinguió" (III, 172).

#### "CARRUSEL" (1967)

Es un caso especial, tal vez limitrofe, ya que el relato del narrador básico: "El primer día que llegué a Francfort...", etc., se repite exactamente al comienzo y al final. El cambio se produce en la percepción que el lector implícito tiene del relato de dicho narrador básico, quien, de modo fantástico, aparece como personaje del dieciséisavo nivel narrativo, discernible dentro de la estructura de las "cajas chinas" de su propio discurso. Nos atrevíamos a postular una organización "ideológica" en este relato, donde lo que lo sustenta es una tesis fantástica: la de un tiempo cíclico en el que todo gira y se repite como en un carrusel.

¿Qué problemas ofrece respecto a la caracterización del personaje por medio de su discurso?. En dicho relato, cuento fantástico donde el discurso del narrador -extra-homodieguético- contiene el discurso de un personaje, dentro del cual hay un segundo discurso, dentro del cual un tercero, y así hasta quince veces, y donde la penúltima voz coincide exactamente con la del narrador básico, encontramos un extraño caso de caracterización del personaje a través de su discurso. Lo que a primera vista puede ser muy bien considerado un defecto, puede ser lo que contribuye a poner en movimiento el mecanismo fantástico o, en todo caso, un ejemplo de lo sugerido, de lo no dicho: notamos que las catorce voces que supuestamente están dentro de la del primer narrador intradieguético -el de la mano

enguantada- (discurso que a su vez es reproducido por el narrador básico, extra y homodiegético), y cada una dentro de la obra a manera de cajas chinas, repetimos las tres voces, todas hablan igual y en el mismo estilo. No parecen, en realidad, diferentes voces, sino una sola. Si hay diferencias son muy pequeñas y nunca configuran un ideolecto ni un estilo particular.

Por un lado, esto será relativamente verosímil si se toma en cuenta que los múltiples discursos narrativos están incluidos en el discurso de un único narrador básico; por otro, le quita al relato la ilusión de realidad necesaria para el efecto fantástico, ya que resulta no creíble que trece personas diferentes, de diverso sexo, edad, extracción social y nacionalidad, hablan tan uniformemente. (Es necesario admitir, claro está, que un locutor pueda reproducir con las variantes dialectales correspondiente -o quiera hacerlo- un discurso dentro de otro hasta por catorce veces. Para que se vea su diversidad, queremos anotar de quienes son las voces: -La acción del relato básico transcurre en Frankfort): 1) el que es presentado como narrador básico: un joven que llega a Frankfort; 2) su interlocutor, un alemán mutilado, 3) la dueña de una pensión genovesa; 4) el naufrago en una isla del Pacífico Sur; 5) un hombre de color de Senegal en una buhardilla de París; 6) Monique, una chica de un restorán de self-service parisien; 7) un plomero; 8) una dama vietnamita, madame Nguyen; 9) en Saigón, un sargento norteamericano herido de muerte; 10) el patrón de un establecimiento en Saigón; 11) un capitán Dupuis, de la época de la ocupación francesa en Saigón; 12) el director del liceo "Luis el Grande"; 13) la hija menor del anterior; 14) el pibe Lanusse, un estudiante argentino; 15) un médico argentino que es el que en su discurso dice haber conocido a un muchacho que encuentra en Frankfort, quien "le dice", y comienza a reproducir el discurso del que supuestamente era el narrador básico y dentro del que supuestamente caben todos los demás, incluso el del doctor y el de él mismo. El efecto fantástico está en hacer coincidir lo que es un relato metadiegético a la dieciseisava potencia con el relato del primer nivel narrativo. Si a su vez ese primer relato del primer nivel contiene a los otros quince, se crea la ilusión de una circularidad perfecta, que llega hasta el infinito (el "carrusel" mencionado en el título). El efecto fantástico también está en la confusión deliberada del estatus de los discursos, el del narrador y el de sus personajes, donde es obvio el carácter de reproducido de los segundos al hacer que dentro del discurso "reproducido" del quinceavo narrador-personaje -el doctor argentino-, se reproduzca el del narrador básico (que suponemos que es el que a su vez reproduce el del doctor y el de todos los otros). Estos efectos se ven acentuados por la uniformidad de estilo discursivo, que hace especialmente monótono el relato y contribuye a realizar la sensación de circularidad, de repetición eterna que el carrusel sugiere

### “LA JUVENTUD EN LA OTRA RIBERA” (1969)

La circunstancia inesperada es ahora el encuentro del Doctor Plácido Huamán con Solange en París: “La muchacha estaba sentada en la mesa vecina tomando un expreso y el doctor Huamán, con esa audacia que da el llegar a una ciudad extranjera, en la cual uno es para sí mismo un extranjero, la saludó y la invitó a acercarse a su mesa. Y contra todas sus esperanzas Solange estaba sentada a su lado...” (III, 187). Esta circunstancia traerá un cambio radical en la vida de áquel, que culminará con la muerte.

No sólo el doctor Plácido Huamán sufre en el transcurso del relato una ilusoria y falsa recepción de sí mismo (piensa que puede volver a ser joven y digno de una aventura como la que está teniendo con Solange), sino que se produce un cambio radical de estado: el paso de la vida a la muerte, y muere no sin antes percibir la verdad sobre sí mismo, reconociendo que ya para él la juventud está definitivamente en la otra ribera. La percepción errónea de sí mismo acaba en una tragedia que le revela por fin su verdadera situación.

Nunca terminaremos de comprender si Solange en algún momento se solidariza con el desgraciado doctor Plácido Huamán o si solamente es una cómplice de esa extraña mafia en la que se ve envuelto el profesor peruano. Por otro lado, más allá de la anécdota misma, este relato tiene cierto sentido simbólico: el del hombre que quiere vivir una aventura amorosa que ya no le corresponde porque no está en la edad, porque “la juventud ya para él está en la otra ribera”. Esta frase acuñada con pequeñas variantes aparece en forma reiterativa a lo largo del desarrollo del cuento y tiene, además, un valor estructural: es como el bajo fondo que cuando aparece pone en cuestión la consistencia de la realidad vivida momentáneamente por el protagonista. El permanente contraste remarca su aspecto de ilusión, de falsedad, de engaño. Es una lucha contra el paso del tiempo perdida. Es la frustración de quien intenta recobrar su juventud perdida sin ni siquiera sospechar la belleza de un aquí y ahora zarandeado pero abierto a una honda sabiduría que se alcanza con los años. En realidad, este hombre, solo e indefenso, nos da pena, como si fuera un niño, sobre todo vemos que es atrapado por la muerte de la manera más insensata.

Interesante manejo de la sugerencia a través de símbolos. El comienzo anticipa de alguna manera el final; “No eran ruiseñores y alondras, sino una pobre paloma otoñal que se espulgaba en el alféizar de la ventana” (III, 188). Nuevos detalles refuerzan y anticipan el dramatismo del final del cuento, el dramatismo que, si bien estalla en un momento, ya estaba anticipadamente sugerido: “No era pues

ninguna ave romántica, sino un pájaro ávido, glotón, soso y, mirándolo bien, hasta antipático, el que continuaba espulgándose al sol, en el alféizar de la ventana" (III, 189)

Una serie de elementos dan cuenta del paso o transcurrir del tiempo y la inutilidad sentida de un hombre cuya vida se le escapa: "... luego ese rostro radiante, fresco, que avanzaba hacia el suyo, ce-trino, ajado por años de rutina, de impotencia, de sueños suntuosos e inútiles..." (III, 195). En la es-cena de la fiesta, su cuerpo "continuaba moviéndose espasmódico y casi dolorosamente" (III, 207). La intensificación de la melancolía y el intento de recuperar la juventud no es más que otro rostro del desencanto, del irreparable paso del tiempo.

La arquitectura del relato es eficaz. El tono clave es la ambigüedad y la ironía. Se suceden acciones inexplicables que, sin embargo, son explicables por los actantes pero que, en definitiva, seguirán per-maneciendo inexplicables. Una vez más, lo sugerido, lo no-dicho vuelve a ser significativamente rele-vante y, constantemente hay un juego con el doble sentido, captado gracias a una especie de acuerdo implícito entre narrador-narratorio.

El estilo es flexible: fluye entre reflexivo y melancólico, comprensivo en lo humano, parco, preciso y también insinuante. Por momentos elegante sin llegar a ser llamativo. Es como si Ribeyro cada vez hablara menos y cada vez dijera más.

¿Se propone la resignación como una especie de sabiduría? Quizá: "... pero no había nada que ha-cer, no la vería más, su cuello estaba torcido" (III, 220). "La juventud en la otra ribera" trata de la realidad que no cumple, de la realidad que esconde a otra realidad, pero que tampoco es ésta sino, quién sabe, las dos realidades juntas.

## CONCLUSIONES

En una primera impresión sobre este último libro de cuentos de Ribeyro, la crítica parece estar de acuerdo en que estos últimos relatos representan el más alto grado de madurez del arte ribeyreano y -según nuestra opinión que más adelante ampliaremos- ejemplifican cabalmente la consonancia entre su reflexión y creación literarias. Anotamos, a continuación, algunas de dichas opiniones.

"El (libro) condensa las hondas virtudes de su autor, pero, como diríamos, depuradas: hay una profundidad de autor clásico, de escritor universal que se nota en estas páginas donde, aparentemente gris, pero siempre intensa, la vida transcurre con una dignidad que se levanta sobre la chatura de los personajes.

Obra siempre profunda, nunca epidérmica... Relatos como "Silvio en el Rosedal" seguirán convocándonos para nuevas lecturas, como esos textos clásicos a los que ya, definitivamente, estamos dispuestos a nunca abandonar" (7)

"Silvio en el Rosedal", libro mucho más sólido que sus dos colecciones de cuentos anteriores y que inaugura una serie de rumbos y perspectivas nuevas en su universo narrativo". (8)

"Las virtudes cardinales de Ribeyro se confirman en estos cuentos: densidad, profundidad psicológica..., ironía suave, pero en algunos casos esas señales adquieren rasgos inquietantes, como si el libro se empezara a mover agitado por una mano ajena: La época.

(...)

Lima había dejado de ser el hortus clausum (huerto cerrado) universal para convertirse en una urbe ruidosa, feísima, industrializada. Lo que ese proceso encierra está inscrito en todos y cada uno de los cuentos del volumen, incluso los que tienen por escenario un bulevar de París o una hacienda de Tarma. Lima como todo el Perú se ha continuado desintegrando, diluyendo en un mar de tragedia. El escritor no es un sociólogo, un psiquiatra... Ribeyro es un tratado acerca del tema del Perú. Y los grandes capítulos que allí encontramos se llaman frustración, pobreza, soledad...". (9)

El mismo escritor, aludiendo a Silvio en el Rosedal, señala que reúne dos tipos de cuentos, los cortos y dialogados, como "Cosas de machos" y "Sobre las olas" (los cuales podrían figurar sin ningún problema en las colecciones anteriores) y los relatos más largos, por otro lado, que ya no son la descripción de un episodio de la vida de un personaje sino de toda la vida o de una fracción considerable, lo que permite seguir con un poco más de detenimiento todos los conflictos que surgen entre el personaje y su medio:

"En el último libro (más que en los otros)... encontramos "cuentos de procesos". Antes, la mayoría de los cuentos describían un instante muy definido y breve y a través de él, de manera oblicua, la situación del personaje, su procedencia social, etc.; ahora, en cambio, la mayoría son estrictamente historias, relatos, es decir, sinopsis de toda una aventura (abarca un periodo largo) a veces varios años en los que se narran procesos sin acudir al diálogo)". (10)

Ahora bien, no se trata simplemente de supresión del diálogo. La perspectiva ya no es "oblicua" ni contenida, sino manifiesta y acentuada (hiperbólica). A su vez, antes los diálogos calzaban con un narrador "objetivo", "neutro" en cierta manera, cercano al modelo postulado por Ribeyro en "Arte

del relato" En Prosas apátricas. Ahora, aunque de manera no recargada, el narrador ha devenido en "subjetivo" y casi oral: no hay diálogos pero el narrador se ha oralizado:

**"(...) La supresión del diálogo permite escuchar mi propia voz, porque cuando uno utiliza mucho el diálogo en realidad quienes hablan son los personajes pero no el autor. El autor se limita a transcribir los diálogos de los personajes y, algunas veces, a comentarlos. Pero al suprimir el diálogo el autor puede explayarse más y dejar escuchar su propia voz". (11)**

El libro está hecho de diversidad y coherencia.

**"Para mí cada cuento es autónomo y existe de por sí y por natura. Reunirlos en un volumen ha sido un problema externo al de la creación y una convención dictada por el mecanismo de la fabricación del libro...". (12)**

Cada cuento estaría en condiciones, por lo tanto, de reiterar e innovar las claves del mismo mundo creador.

**"(...) insiste en los temas que Ribeyro conoce bien: el pleito de dos vecinos de una quinta, la ambición del narrador bisnieto de poseer la biblioteca del abuelo, las descabelladas aventuras de un filósofo erudito tomándose unos tragos en un bar de Surquillo, la trompeadura de un capitán con un teniente en los arenales de Sullana, el proceso de planchado de cabello de un zambo llamado López, las tristes aventuras, eróticas esta vez, del doctor Huamán en París, etc. etc.".**

La trascendencia creciente que venimos señalando reiterativamente como una de las características de la narrativa de Ribeyro, se muestra una vez más y con mayor eficacia en Silvio en el Rosedal, esto, si tomamos el término en el mismo sentido que el autor propone:

**"Por «trascendencia» entiendo un relato del cual se puede extraer una significación que puede transpolarse a la vida general, es decir, que el relato no se limite a una anécdota que se ha relatado, sino que se puede utilizar como un símbolo para interpretar las situaciones" (14)**

En este último libro publicado, sobre todo de 1974 á 1977, observamos una mayor variedad de estilos y un aumento creciente de la ironía. Cuentos como "Alineación", "El marqués y los gavilanes" y "Tristes querellas en la vieja quinta" parecerían más bien historias farsescas, caricaturescas. La sugerencia sigue siendo uno de los mecanismos utilizados fundamentales de la creación de Ribeyro,

aunque a veces llega a romperse casi sorpresivamente provocando un giro repentino en el significado (Cfr. "Silvio en el Rosedal"). Un claro ejemplo de lo sugerido lo vemos en los nombres que utiliza Ribeyro para sus personajes en este último tomo, que aluden implícitamente a sus rasgos esenciales: por ejemplo, "Ángel Devoto" para insinuar el estado de pureza original en el que se encuentra el poeta demente ("El embarcadero de la esquina"); "Alvaro Peñaflor" ("Terra incognita") es una alusión muy sutil a ciertas inclinaciones escondidas aún para el propio personaje; "Plácido Huamán", también es un nombre muy sugerente para el pacífico profesor limeño ("La juventud en la otra ribera") y que contrasta con la extraordinaria aventura que sufre. "Silvio en El Rosedal": Sugiere las iniciales SER que el personaje encuentra en el rosal de la hacienda (aunque Ribeyro afirme que no ha sido intencional la coincidencia, el hecho está ahí y habla por sí mismo, quizá como parte de un proceso inconsciente difícil de controlar). Nombres no tan evidentes pero sí con bastante poder de sugerencia en cuanto a la ideosincracia de sus sueños son también "Memo García" para el mediocre solterón y "doña Francisca viuda de Morales" (doña Pancha) para la solterona obesa y anciana ("Tristes querellas en la vieja quinta"); "Diego Santos de Molina" para el aristócrata hispanista y "Gavilán Aliaga" para sus contenedores, como índice de la rapacidad con que esta familia iba apoderándose del país, etc.

Podríamos hablar, sin embargo, de una coexistencia de estilos en la mayoría de estos cuentos, lo que es cierto particularmente para: "El embarcadero de la esquina", "El marqués y los gavilanes", "Terra incognita" y "Silvio en El Rosedal".

En general, el Discurso del Narrador gana terreno frente al Discurso del Personaje en los relatos de 1973-1977 y pasa claramente a ocupar el primer plano: se apodera paulatinamente del relato y de los discursos de sus personajes, con algunas excepciones (Cfr. "Cosas de machos" y algunos fragmentos de "El embarcadero de la esquina"). El Discurso Directo Regido disputa su supremacía con los otros tipos de reproducción, sobre todo con el Discurso Indirecto Regido (considerado ejemplo máximo de control del narrador sobre lo narrado).

Hay un uso creciente del discurso indirecto libre (Cfr. "Silvio en El Rosedal", "El embarcadero de la esquina" y "El marqués y los gavilanes"). Ribeyro lo emplea preferentemente como vehículo de expresión de los personajes. Su utilización se hace más o menos sistemática. Sólo en los relatos de 1977, siempre en equiparidad con otros tipos de discursos.

Algunos casos, no muy abundantes, de discursos directos libres son utilizados también, pero excepcionalmente, como componentes parciales de discursos interiores y casi siempre en combinación con Indirectos Libres, lo que ocasiona que puedan confundirse con estos últimos. Su uso permite caracte-

rizar al personaje mediante sus rasgos ideolectales y suele producir un efecto caricaturesco o, cuando menos, de sutil comentario irónico implícito en la cita misma.

Observamos, pues, a partir de 1973 una inclinación creciente a confundir la voz del narrador con la de los personajes. Se notará una mayor confluencia de modos de reproducción del Discurso del Personaje, y así, encontraremos en algunos casos Directos e Indirectos Libres mezclados con la voz del narrador quien, por adoptar una postura interior, fusiona aún más su voz con la de los personajes.

La técnica del Discurso Atributivo sin verbo, gana importancia y predomina en muchos de los cuentos, sobre todo en "Tristes querellas en la vieja quinta" y "Cosas de machos".

La mayor captura del relato por parte del narrador, va acompañada de un cambio de recepción de los discursos a partir, sobre todo, de la fecha ya señalada: 1973, como ocurre, por ejemplo, en "Terra incognita", "Tristes querellas en la vieja quinta", "Silvio en El Rosedal", "El marqués y los gavilanes" y "El embarcadero de la esquina (la parte de Angel D.).

La focalización tiende a ser interna fija con cierta tendencia a inaugurar y clausurar el relato con focalización cero. Reproducimos el principio y el final de algunos cuentos para que se perciba con claridad la tendencia anotada:

**"Cuando Memo García se mudó la quinta era nueva, sus muros estaban impecablemente pintados de rosa, las enredaderas eran apenas pequeñas matas que buscaban ávidamente el espacio y las palmeras de la entrada sobrepasaban con las justas la talla de un hombre corpulento..." (Tristes querellas..., inicio, III, 27)**

**"Y desde entonces lo vimos más solterón y solitario que nunca. Se aburría en su cuarto silencioso, adonde habían terminado por llegar las grietas de la pieza vecina. Pasaba largas horas en la galería fumando sus cigarrillos ordinarios, mirando la fachada de esa casa vacía, en cuya puerta los propietarios habían clavado dos maderos cruzados. Heredó el loro en su jaula colorada y terminó, como era de esperar, regando las macetas de doña Pancha, cada mañana, religiosamente, mientras entre dientes la seguía insultando, no porque lo había fastidiado durante tantos años, sino porque lo había dejado, en la vida, es decir, puesto que ahora formaba parte de sus sueños" (idem. final III, 48-49)**

**"La familia Santos de Molina había ido perdiendo en cada generación una hacienda, una casa, una dignidad, unas prerrogativas y al mediar el siglo veinte sólo conservaba de la opulencia colonial, aparte del apellido, su fundo sureño, la residencia de Lima y un rancho en Miraflores" ("El marqués**



y los gavinales", inicio (III, 89)

"...Metiendo el lapicero en el pomo de tinta escribió en la primera página con una letra que la emoción hacía más gótica: "en el año de gracia de mil quinientos cuarenta y siete, el día cinco de setiembre, en la ciudad de Valladolid, vio la luz don Cristóbal Santos de Molina, cuatro siglos antes del combate que su descendiente, don Diego, sostuvo victoriosamente contra los gavilanes". Releyó la frase sintiendo que le corría un escozor en los ojos y pasó a la segunda página: "En el año de gracia de mil quinientos cuarenta y siete, el día cinco de setiembre, en la ciudad de Valladolid, vio la luz con..." Secó la página cuidadosamente y pasó a la tercera: "En el año de gracia de mil quinientos cuarenta y siete, el día cinco de setiembre, en la ciudad...". Y así continuó, sin que nadie pudiera arrancarlo de su escritorio, durante el resto de su vida". (idem, final, III 107)

"El Rosedal era la hacienda más codiciada del valle de Tarma, no por su extensión, pues apenas llegaba a las quinientas hectáreas, sino por su cercanía al pueblo, su feracidad y su hermosura. Los ricos ganaderos tarmeños, que poseían enormes pastizales y sembríos de papas en la alta cordillera, habían soñado siempre con poseer ese pequeño fundo donde, aparte de un lugar de reposo y esparcimiento, podrían hacer un establo modelo, capaz de surtir de leche a todo el vecindario". ("Silvio en El Rosedal", inicio, III, 117)

"... Los fuegos artificiales habían cesado. El baile se reanudó entre vítores, aplausos y canciones. Era una noche espléndida. Levantando su violín lo encajó contra su mandíbula y empezó a tocar para nadie, en medio del estruendo. Para nadie. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor". (idem, final, III, 142)

"Con sus altas tapias de adobe coronadas con fragmentos de botellas rotas, la granja era más cárcel que paraje deleitoso. Desnudo, barbudo, Angel erraba entre los árboles frutales, no como nuestro padre Adán en el paraíso, sino como un hombre atormentado por una búsqueda imposible. El atardecer chosicano dejaba caer sobre ese vergel sus sombras estelares, rosados, violetas, amarillos y lo convertían en una especie de helado multicolor que uno hubiera sido capaz de tragarse de un bocado" ("El embarcadero de la esquina", inicio III, 153).

"... Jadeando llegó al muelle, le hizo una señal al capitán y le transmitió su pedido. Otros grumetes, más madrugadores, estaban ya inseritos para el viaje. (Focalización interna:) Burlado quedaban príncipes pudientes, adiós formas abominables que engendraba la luz. (Focalización cero:) Un sorbo, el primer golpe de remo y se hizo nuevamente a la mar" (idem, final, III, 172)

(En subrayado la focalización cero)

Es de resaltar el extraordinario caso de evidente presencia del narrador (extra-heterodiegético) que no sólo no se oculta detrás de los hechos que narra, sino que deja al descubierto el carácter convencional del narrador ficcional que inaugura un acto de habla. El inicio y el comentario posterior son señales obvias de un narrador intensamente presente a través de observaciones, reflexiones y valoraciones personales:

**"El doctor Alvaro Peñaflor interrumpió la lectura del libro de Platón que tenía entre las manos y quedó contemplando por los ventanales de su biblioteca las luces de la ciudad de Lima que se extendían desde la Punta hasta el Morro Solar. Era un anochecer invernal inhabitualmente despejado. Podía distinguir avisos luminosos parpadeando en altos edificios y detrás la línea oscura del mar y el perfil de la Isla de San Lorenzo". (Terra Incognita'', inicio, III, 5)**

**"Miró por los ventanales. El taxi se alejaba en la ciudad ya extinguida. En su escritorio seguían amontonados sus papeles, en los estantes todos sus libros, en el extranjero su familia, en su interior su propia efigie. Pero ya no era la misma" (idem, final, III 15-16)**

Entre estos extremos de focalización cero y de un narrador casi desaparecido, encontramos en el transcurso del relato la alternancia de esta focalización con la interna fija en algún personaje. Esta última forma predomina en muchas partes de los relatos. Partiendo de estas observaciones podemos concluir que la focalización interna en Ribeyro va haciéndose cada vez más rigurosa a medida que pasa el tiempo. Ahora bien, como también lo señala Genette, una focalización interna es muy difícil que se de en sentido puro y de manera totalmente consecuente a lo largo del relato.

**"... Era el sediento perdido en el desierto, el náutico aterrado buscando entre las brumas la costa de la Isla Circe. Figuras cetrinas en saco blanco patinaban sobre las haldas con platos en la mano, una sirena gorda surgió en un apartado acosada por una legión de perfiles caprenses, por algún sifio alguien secaba vasos con un trapo sucio, algo así como un chino hacia anotaciones en una libreta, alguien rió a su lado y al mirarlo vio que desde millones de años atrás aflúan a su rostro los rasgos del dinosaurio, se llevó un vaso más a la boca buscando en la espuma la respuesta y ahora la sirena era la Venus Hotentote lacerada por los tábanos, sátiros hilares se dirigían con la mano en la bragueta hacia una puerta oscura y todo estaba lleno de moscas, miasmas y mugidos" (Perspectiva del doctor Alvaro Peñaflor) ("Tierra incognita" III, 9-10)**

“Primero fue el ruido de un caño abierto, luego un canturreo, después un abrir y cerrar de cajones lo que le revelaron que había alguien en la pieza vecina, esa pieza desocupada cuyo silencio era uno de los fundamentos de su tranquilidad.

Ese día había estado ausente durante muchas horas y bien podía entretanto haberse producido, sin que él lo presenciara, alguna mudanza en la quinta. Para comprobarlo salió al balcón que corría delante de los departamentos, justo en el momento en que una señora gorda, casi enana, de cutis oscuro, asomaba con un pañuelo amarrado en la cabeza y una jaula vacía en la mano. Le bastó verla para dar media vuelta y entrar nuevamente a su casa tirando la puerta, al mismo tiempo que ella lo imitaba...” (Perspectiva de Memo) (Tristes querellas en la vieja quinta”, III, 29)

“Resistió solo unos días. Los escrutadores habían cambiado de apariencia y estaban ahora disfrazados de curas. Los encontraba por todo sitio, vestidos de franciscanos, capuchinos, mercedarios, curas que parecían guardias civiles españoles con caras de peruano. El propio papa a quien fue a escuchar a la plaza de San Pedro, trazó sobre su cabeza una cruz y se volvió hacia uno de sus asistentes para hablarle al oído ¿No había sido don Fernando Gavilán y Aliaga embajador ante el Vaticano? ¿Qué error haberse instalado en las grandes capitales! La solución estaba en encontrar una ciudad mediana en un país anodino” (perspectiva de don Santos de Medina) (“El marqués y los Gavilanes”, III, 102-103)

“Silvio tiró la clave sobre la mesa, decepcionado. Y tuvo verdaderamente ganas de reír. Y se rio, pero sin alegría, descubriendo que en el empapelado de su dormitorio había, aparte de naturalezas muertas, arreglos florales. RES. Algo más debía expresar esa palabra. Naturalmente, en latín, según recordó, res quería decir cosa. Pero ¿qué era una cosa? Una cosa era todo. Silvio trató de indagar más, de escabullirse hasta el fondo de esta palabra, pero no vio nada y vio todo, desde una medusa hasta las torres de la catedral de Lima. Todo era una cosa, pero de nada le servía saberlo. Por donde la mirara, esta palabra lo remitía a la suma infinita de todo lo que contenía el universo. Aún se interrogó un momento, pero fatigado de la esterilidad de su pesquisa decidió olvidarse del asunto. Se había embarcado sin duda por un mal camino” (Perspectiva de Silvio) (“Silvio en El Rosedal”, III, 127)

A través de estos ejemplos vemos la preferencia de Ribeyro por mostrar los hechos desde una diversidad de prismas y no mediante un narrador imparcial y ubicuo. Digamos de paso que Ribeyro considera deseable escribir desde una perspectiva interna para así, a lo largo de su producción, dar una pluralidad de puntos de vista.

Si comparamos “Terra incognita”, “Tristes querellas en la vieja quinta” y “Silvio en El Rosedal”, estos tres cuentos -y también otros que no mencionamos- contienen generalmente la presentación de un mínimo y sutil proceso de mutación dentro del cual una circunstancia determinada provoca un cambio temporal, pasajero (una peripecia, una transformación de la acción) en la vida cotidiana del personaje principal. En estos cuentos, el personaje, -un solitario que ha llevado una idea hermética, encerrado en un mundo propio y a veces mediocre- tropieza con algún suceso circunstancial y fortuito que constituye un cambio, generalmente algo que lo violenta, opuesto a su mundo interior.

Es común, pues, a los tres cuentos el elemento de transformación entre la imagen primigenia que de sí mismos tienen los personajes y la que sucede a la irrupción de la circunstancia que modifica momentáneamente su vida. La diferencia está en que Memo y el doctor Peñafloz reconocen una carencia, mientras que Silvio vislumbra que su soledad es por diferencia, por singularidad. La soledad que está presente como problemática profunda de los personajes de Ribeyro a lo largo de toda su producción cuentística, en estos últimos relatos aparece, sin embargo, directamente referida, como intensificada, al igual que la violencia contextual en que se mueven esos seres “indefensos” e ingenuos, que se nos revelan de repente en un doloroso proceso de toma de conciencia que los cambia, a algunos de ellos incluso metafísicamente con la muerte absurda o con sentido ¡Quién sabe!.

Algo que tendremos que analizar más detenidamente en otro capítulo, pero que nos parece interesante mencionar aquí es el uso que hace el narrador del título a lo largo de la narración. Este aparece reproducido al interior del texto narrativo y cumple diferentes funciones, en algunos casos colabora a la estructuración incluso del cuento, como en “La juventud en la otra Ribera”. Si bien es una constante a lo largo de toda la producción de Ribeyro, en este último libro se hace como más relevante y llamativo, no por casualidad. Todo está pensado con una intencionalidad y, como veremos, es coherente con ciertos postulados proteicos del escritor.

# NOTAS

- (1) Julio Ramón Ribeyro: "*Soledad y frustración*" (entrevista) *El Comercio*, Lima, 10, I, 1954.
- (2) F. M. Arriola Grande: "*Los gallinazos sin plumas*", *La Prensa*, Lima, 12, I, 1956.
- (3) *El Comercio*, Lima, 19, III, 1978.
- (4) José Miguel Oviedo: "*Los humillados y ofendidos*", de Julio Ramón Ribeyro, *El Comercio*, Lima, octubre de 19673.
- (5) Julio Ramón Ribeyro: (entrevista), Lima, 21, III, 1980
- (6) Ibid.
- (7) Alfaro E.: "*Desencantados personajes de Ribeyro*", *La Crónica*, Lima, 15.VI, 1978.
- (8) Ricardo González Vigil: (entrevista), 19, III, 1980.
- (9) B. Fort: "*Diagnóstico de la soledad*", *La Crónica*, Lima, 30, IV, 1978.
- (10) Ricardo González Vigil: "*Un territorio llamado Ribeyro*", *El Comercio*, 3, III, 1978.
- (11) Ibid.
- (12) Ribeyro: Prólogo al tercer volumen de cuentos, Lima, Edit. Milla Batres, 1977.
- (13) Marcos Martos: "*La alquimia de Ribeyro*", *El Comercio*, Lima, 19, VII, 1978.
- (14) Ribeyro: (entrevista), *El Comercio*, Lima, 19, III, 78.

**CAPITULO II**  
**RASGOS DOMINANTES DEL UNIVERSO**  
**SIGNIFICATIVO DE RIBEYRO**

## 1. ALGUNOS DESLINDES

Antes de analizar la polaridad principal dentro del campo semántico de la obra de Ribeyro, es necesario hacer algunas precisiones.

La comunicación-diálogo entre narrador-narratario (o lector) implícito- que subyace en la esencia misma del objeto literario, y que sólo es posible gracias a la información que brinda el texto, evidencia que es necesario saturar mediante la ordenada lectura de nivel a nivel, lo que supone varios tipos de lectura que van desde los estratos epidérmicos y obvios del relato en cuanto historia, hasta los más profundos de la organización del discurso. (Cfr. Todorov).

Según Benveniste, la teoría de los niveles proporciona dos tipos de relaciones: distribucionales (situadas a un mismo nivel) e integrativas (las que se captan de un nivel a otro). Por lo tanto, señala Barthes, las relaciones distribucionales no bastan para dar cuenta del sentido. Para efectuar un análisis estructural se requiere distinguir primero las varias instancias de la narración y organizarlas jerárquicamente. Si consideramos tres niveles básicos de descripción: el nivel de las funciones (en el sentido de Propp y Bremond), el nivel de las acciones (Greimas) y el nivel de la narración o del discurso (Todorov), todos ellos están ligados entre sí según una integración progresiva:

**"... Una función sólo tiene sentido si se ubica en la acción general del actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código". (1)**

**"... implementando con ello una lectura que va revelando las significaciones de un texto a diverso nivel, desde lo superficial y periférico a lo profundo y esencial. Pues bien, saturados estos niveles y obtenida la información pertinente, podemos acceder al levantamiento del campo semántico, a partir del establecimiento de las jerarquías entre las cadenas bipolares o ejes semánticos que conforman el último sentido immanente del texto. Procesando esta información semántica no en tanto universales abstractos, sino en cuanto informantes de unidades culturales, posibilitamos el tratamiento del texto (y consiguientemente de la obra) como fenómeno social y de ahí como un objeto portador de ideología en cuanto visión del mundo" (2)**

## 1. CUENTISTICA DE RIBEYRO Y PROBABLES CONCEPCIONES DE LO LITERARIO IMPLICADAS

Notamos al instante una pugna entre una literatura que se entrega a sí misma la posibilidad de integrarse a su realidad inmediata, de intentar una transformación en el lector implícito -mediante diversos mecanismos, sobre todo mediante la ironía y la crítica- y otra concepción que asalta intermitentemente a nuestro narrador, que entiende el quehacer literario como vuelto sobre sí mismo, como juego universalizador y por ello abstracto, ejercicio que se agota en la autocontemplación:

“... escribir podía ser también otra cosa: un juego, un entretenimiento, una tarea que uno se impone, una disciplina de espíritu, una forma de conocimiento, una terapéutica, en fin, algo de lo cual está excluida toda idea de reconocimiento, de influencia, de prestigio, de éxito o, incluso, de mérito”. (SN) (3)

Y por otro lado, Ribeyro enfatiza:

“La aspiración máxima de un escritor sería que sus libros fueren acontecimientos espirituales, en la medida en que el lector después de leerlos, no sea él mismo. Hablo de acontecimientos espirituales... como algo que transforme y enriquezca” (4)

Desde una perspectiva descriptiva señalamos dos vertientes fundamentales y coincidimos con Vidal, pero ampliando el universo narrativo del análisis, en llamarlas: vertiente configurativa y vertiente desviatoria:

“Para implementar la descripción de la significación literaria y sociocultural de una obra (específicamente de la modalidad relato que es la que nos interesa aquí), se hace necesario, como repetimos, el análisis detenido de los textos conformantes de tal obra, rastreando en ellos los indicios que permitan trascender los niveles de la anécdota relatada en cuanto historia, el nivel de los personajes y su universo de acciones, el nivel del lenguaje narrativo, hasta conformar la lenta imagen del universo representado, en base del análisis de la naturaleza y espesor del campo semántico. El tratamiento del campo semántico no como un juego de aislados grupos o conjuntos semánticos, sino en cuanto informante de esa lectura de la realidad que se nos pretende comunicar en la totalidad de una obra, posibilita, por otra parte, salvar la gratuidad de la pura inmanencia, orientando nuestra lectura hacia el encuentro de la ideología, implicada en cuanto visión del mundo”. (5)

## 2. 1. Vertiente configurativa



Dentro de este ámbito hallamos dos modalidades con características muy definidas, pero integradas en unidad por la presencia de la dicotomía fundamental oficialidad/marginalidad. Mediante este eje hallamos que se puede dar cuenta de la coherencia de la obra narrativa de Ribeyro. Dicho par de oposición se constituye en la marca dominante de todo el campo, del universo axiológico representado y en elemento indicional de primer orden de una personalidad que sin embargo no se agota en ella. Ambas representan dos modalidades en el acercamiento y mostración de y a la manera de percibir la realidad el autor.

## 2. 1. 2. *Modalidad inventiva.*

El más reiterado ejercicio de la cuentística de Rybeyro informa una posición sutilmente optimista respecto de las posibilidades proteicas de la literatura por atribuirle a ésta un rol testimonial y de denuncia.

**"Relatos... cuyos ambientes, personajes, situaciones, son el reflejo de una frustración, de una repetida frustración individual, suelen dejar casi siempre una sensación de sordidez, desencanto y pesimismo. Una lectura si se quiere ingenua hunde en este marco angustiante. Sin embargo, la persistencia de las situaciones, de la misma situación y la mostración casi obsesiva de diversas opciones y posibilidades respecto a ella, la insistencia del autor y la búsqueda de variantes dentro del mismo ámbito, halladas en la relación intertextual, nos pone la huella de una actitud casi sartreana de compromiso". (6)**

**"Mis cuantos sólo pretenden enfocar determinadas situaciones -esactas o verosímiles- de nuestra realidad, sin permitir acerca de ella algún juicio explícito. No es difícil, sin embargo, discernir hasta qué punto me solidarizo con ella. En el fondo de toda pintura realista hay un no-conformismo y como el germen de una crítica". (7)**

La elección, para esta realidad que se crea, de temas, motivos, anécdotas, personajes, situaciones referenciales, lenguaje, etc., obedece a la manera como la realidad existe en nosotros. Pero el orden que establece a nivel de obra, transige con una significación que entre sus muchas implicancias sugiere su contrastación con la realidad objetiva exterior:

**"El relato no es la simple exposición de una ac-**

ción, sino la historia del conflicto entre dos órdenes: el del libro y el de su contexto social". (8)

El sujeto de la enunciación que es quien ordena la realidad del libro, pone en ésta una manera de conciencia del mundo, pero al mismo tiempo realiza una operación literaria respecto a él: de distanciamiento y desencanto, o de optimismo y compromiso efectivo:

"Y en Ribeyro hallamos que el ordenamiento de la categoría obra, compromete a su contexto social y adopta frente a él una actitud nada conformista (el por qué la recurrencia de un mismo tipo de mostración). Ello indica, pues, un modo de enfocar literario sea como testimonio, como denuncia, en ningún caso como silencio". (9)

Dentro de esta modalidad, el manejo de los referentes señala, por otro lado, una especie de cercanía respecto del lector y una pretensión participatoria, invitación mantenida de una identificación con los dramas del personaje para que observe la tragedia de la cotidianeidad a través de tal proyección simpática:

"En estos cuentos, el grado de verosimilitud que se ofrece al lector está dado por el entorno social que compartimos, fácilmente constatable, inmediatamente vivencial de la realidad de Lima y algunas provincias peruanas".

## 2. 1. 2. *Modalidad evocativa.*

Sugiere, en realidad, la presencia viva de un pasado inmediato y paradójicamente relevado por un presente que, al haber desplazado ambientes, formas, usos, costumbres, en los que se fue todo un mundo significativo, trae vívidamente al presente dicho pasado, es decir, lo actualiza en el recuerdo del sujeto del enunciado:

"Esta modalidad, teñida de un clarísimo matiz nostálgico, que conjuga recuerdo y catarsis, señala una especie de complacencia pequeño-burguesa en la reconstrucción del pasado personal (en este punto es justo señalar que miméticamente hablando, esta modalidad es la menos reiterada en el corpus ribeyreano). Este hecho establece una significación respecto a la otra modalidad de la configuración, en la que una intencionalidad manifiesta (como valor constatable) implica el compromiso de la literatura con su contexto social". (11)

En síntesis, la vertiente configurativa, en sus dos modalidades, pone en juego un grado de concreción (grado de cercanía al referente constituido por el contexto) que es necesario detallar. En los cuentos evocativos dicha concreción es menos ostensible que en los relatos de invención, lo cual, además de los rasgos indicionales anteriores, nos permite construir una hipótesis operativa que descansa sobre la modalidad inventiva, el peso de la configurativa plena.

## 2. 2. Vertiente desviatoria

Es también importante en la producción cuentística de Ribeyro. Está conformada por cuentos en los que el narrador se sitúa en el ámbito de lo fantástico:

**“Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. El concepto de lo fantástico se define, pues, con relación a los de real e imaginario”.** (12)

Son relatos, por lo general, no siempre ambientados en Europa -aunque sí buena parte de ellos- y revelan a despecho de su atmósfera enrarecida e insólita una manifiesta actitud lúdica y una cierta lejanía respecto al lector implícito a quien se requería en la vertiente configurativa:

**“El mundo de la fantasía onírica, alucinada y desbordante, que aparece continuamente en la obra de Julio Ramón Ribeyro, desde el primer libro hasta el último, está ciertamente vinculado a las novelas de Kafka, a los relatos de Jorge Luis Borges, pero Julio Ramón Ribeyro se enriquece con unas notas de ironía triste, de pesimismo melancólico que le da a esta fantasía cosmopolita y abstracta un aire hondamente personal, como aparece, por ejemplo, en “La insignia”, acaso el más importante cuento de Ribeyro dentro de esta faceta, en donde la visión fantástica y absurda de las cosas nos descubre un mundo banal y sin sentido, el mismo mundo, en el fondo, de sus relatos realistas”.** (13)

Estos relatos instalan al lector implícito en el reino de la lejanía contemplativa y, por lo mismo, estática, frente a un narrador que sorprende por sus abstracciones y finales inesperados de las historias.

A la concentración de la otra vertiente se opone ahora este universo abstracto y extraño:

**“Aquí, la ficción desdobra el tiempo, enajena la espacialidad, altera la lógica de los sucesos, surca lo inexplicable y absurdo, asoma a los linderos del vacío”. (14)**

Este hecho hace transitar a la cuentística de Ribeyro por zonas donde la ficción se vuelve sobre sí misma, entregándose a un juego de categorías semánticas universales. La opción que subyace a este ejercicio conlleva, pues, “juego, entretenimiento, tarea que uno se impone, una disciplina de espíritu, una forma de conocimiento, una terapéutica” (Loc. cit.). Implica una suerte de adjuración de aquella apetencia de convertir la obra en un “acontecimiento espiritual”, en cuanto algo que se transforme y enriquezca.

Ahora bien, la visión del mundo que compromete Ribeyro en los relatos de la modalidad inventiva -y que de alguna manera pueden considerarse como una visión de la sociedad peruana-, por el contrario, ponen en juego el eje: oficialidad marginalidad en el tejido de las relaciones interpersonales, en la presentación y manejo de las situaciones, historias, en el punto clave del universo axiológico representado y, sobre todo, implícito en los signos del narrador.

### **3. OFICIALIDAD/MARGINALIDAD: EJE DE COHERENCIA DE LA PRODUCCION CUENTISTICA DE RIBEYRO**

La actuación de la dicotomía anotada sugiere la presencia de un referente eminentemente categorizado, realidad en la que las personas, objetos, ambientes, acciones, sentimientos, se sitúan dentro de una escala cuya cima es el concepto de valor establecido por las capas sociales preeminentes, hecho que señala la presencia de tres tipos de seres, que son las criaturas de Ribeyro: integrados, marginales y desarraigados.

**“En este pequeñísimo mundo de relaciones, aglutina una variedad enorme de personajes, cuya extracción cubre gran parte del espectro social: burgueses, pequeño burgueses, proletarios, lumpen, todos ellos moviéndose en torno a los valores de lo oficial estatuido, cuyo marco de referencia se constituye en una fuerza motriz del universo de las acciones de todos los personajes (casi siempre como valor apetecido, salvo los casos de algunos personajes desarraigados y todos los lumpen)” (15)**

Dicha institucionalidad axiológica va presidiendo y orientando tangencialmente todas las historias

y sus acciones constituyentes, como instancia actancial. Y también está la mirada aguda del sujeto de la enunciación, marginal como sus criaturas, corroyendo con su ironía y escepticismo la aparente solidez y brillo del mundo "oficial". Se muestra la invalidez de este universo axiológico mediante distintos procedimientos, de los que señalamos a continuación dos importantes:

- Movimiento proyectivo de lo marginal sobre lo oficial: apetencia marginal de los pobres de la brillantez de la aparente seguridad y brillantez del mundo oficial en el que creen "reconocer la pista de una vida mejor".
- Rechazo, represión por parte de lo oficial sobre todo aquello que violenta sus normas, su modo de vida, su concepción categorizada y utilitarista de la realidad. Agresión contra todo aquello que no muestre los signos de clase o ponga en peligro sus prerrogativas (sólo se acoge aquello que, proviniendo del mundo marginal, sirva de apoyatura a la existencia oficial-estatuida).

El antagonismo manifiesto de estos dos mundos o universos, hace que el narrador construya sus relatos en una situación límite, en la que ambos universos se descategorizan momentáneamente y entran en relación de acercamiento. Sin embargo, siempre al final, el narrador tropieza con las categorías del mundo oficial subyacen en la conciencia de los marginados. La situación que plasma el narrador y en la que describe comportamientos de su universo actancial, es una situación de ideal irrealidad que ofrece momentáneamente al marginado la posibilidad de acceder a "ese mejor modo de vida" que intuye en el mundo oficial:

"Esta zona, que llamaremos zona celeste, tomando un término de "Los gallinazos sin plumas", ofrece al marginado una concepción aparente para el vencimiento de su iniciación por desconfianza, una vez que se manifiesta sobremanera sugerente y le impele a salir de su "enmascaramiento", e ir decididamente en busca de su "integración" al mundo "ideal". Esta zona, "en el límite preciso entre la tierra y el agua, entre la luz y las tinieblas, entre la ciudad y la naturaleza", como si el día pesado de vivir se hubiera remansado en un largo sueño, tierra de nadie. "es posible ganarlo todo o perderlo todo". borra los contornos caracterizadores de las diferencias, integra ilusoria y esperanzadamente la realidad en un todo". (16)

Aparentemente, una seguridad nueva y extraña gana entonces al marginado y lo impulsa hacia la ruptura de lo oficial y el posible logro de una integración y aceptación. Pero la momentaneidad de lo ideal-real, fiel a sus reglas, termina por desvanecer esta zona y acaba con la esperanza del marginado:

"... impresión inmediatamente perceptible de la debilidad de los hombres para sobreponerse a situaciones negativas, de su incapacidad de actuar contra la injusticia, de su sometimiento a un orden establecido que íntimamente rechazan. Vida de pobres gentes incapaces de romper el yugo que las unce. En los personajes de Ribeyro toda felicidad es un engaño que no tarda en descubrirse". (17)

"Los personajes deambulan, gastados a veces por una vida que no vivieron, un mundo que les es ajeno, que no crearon y que, por cierto, tampoco tratan de modificar (...) La suave poesía bana, sin embargo, el encanto esencial de estos protagonistas que bien podrían agruparse bajo el título de la obra de otro narrador peruano: naufragos y sobrevivientes" (18)

"... en efecto, estos seres, prácticamente todos, aparecen ante nuestros ojos, ante nuestra sensibilidad, sobrevivientes, queriendo aferrarse a un último resplandor de luz, al resplandor postrero que, sin embargo, acabará siendo no otra cosa que espejismo" (19)

En la mayoría de sus cuentos el procedimiento utilizado es el de in medias res. La narración comienza cuando ya las acciones se han iniciado, lo cual posibilita que el narrador instale al lector implícito en un mundo con relaciones y con un desenvolvimiento fijados de antemano. El narrador corta el hilo del relato en el que sus actores pequeño-burgueses, proletarios y lumpen, se encamina irremediablemente a un fracaso: la realidad se impone sobre la ideal-irrealidad, y el marginado solo, completamente solo, se halla, de buenas a primeras, frente a un mundo o una realidad al que no sólo se le niega el acceso, sino del que se le expulsa violentamente:

"Cada existencia transcurre aislado su ciclo vital, dentro de un medio reducido. La sociedad no es un continente que integre y dé sentido a los destinos personales; es, más bien, una especie de mar, de ambiente común que, más que unir, separa". (20)

Al analizar los niveles narrativos, precisaremos más una serie de aspectos que tienen mucho que ver con lo que acabamos de señalar. Anotamos, a continuación, la propia voz del autor.

"Podría observarse que mis personajes pertenecen siempre a las clases económicamente débiles. Albañiles, sirvientes, pescadores, etc. Esto puede revelar una preferencia de orden sentimental o un dictado de orden técnico. En el fondo son las dos

cosas: simpatía, deseo de penetrar y comprender esta estructura social y, por otra parte, simplicidad de las anécdotas y de los conflictos que facilitan su transposición literaria" (21)

Más adelante analizaremos el distanciamiento del narrador que le caracteriza y que sustenta gran parte de la carga irónica del relato, desenmascarando los mecanismos que falsean y enajenan la vida de esos seres que van desfilando ante nuestros ojos, pareciera que sin pena ni gloria.

El muestreo de situaciones homólogas va configurando la imagen de los valores propios y rescata- bles del universo marginal. Rompiendo la carga de valores oficiales que portan los marginales, se va construyendo su auténtico ámbito axiológico. A través del modo organizativo de las percepciones del narrador de dicha realidad. Lo que muestra que así como todo lo burgués penetra el tejido social de los países capitalistas y aburguesa hasta a los propios enemigos de clase, las huellas de la oficialidad se encuentran profundamente arraigadas en la percepción y sentimiento del mundo de sus marginados. A través de la reiteración del narrador pone al descubierto los valores propios de un mundo axiológico real, desplazado y ocultado intencinal y continuadamente por la irrealdad enmascarada de lo oficial. En su empeño, Julio Ramón Ribeyro pone al descubierto que lo escenográfico estereotipado y aparente, preside el mundo de lo "real-oficial":

"Este rumor de la vida muestra, a su vez, la inarticulación de un mundo esencialmente valioso, perdido en el ocultamiento al que lo ha condenado la institucionalidad de lo oficial; merced a su atomización por el individualismo, la sumisión y el consiguiente enajenamiento. Sin embargo, en la reiteración de situaciones, algunas conductas tienden al encuentro de una vía que permita la irrupción de los valores del mundo marginal. Esta acción como posibilidad de afloramiento, se brinda gracias a la conciencia de lo apariencial que esconde el brillante mundo de lo estatuido, la conciencia de que no todo lo marginal es valor y el enfrentamiento violento con el mundo oficial (enfrentamiento pretendidamente comunitario -"Al pie del acantilado", "El Chaco"-, efectivamente individual -"La piel de un indio cuesta caro", "Fénix"-). (22) ;

Aunque pocas veces, algunos marginales, conscientes de los valores que portan, se arman de violencia contra la aceptación consciente o inconsciente de valores y normas de lo oficial, contra su agresión mediatizada, y no piden tan sólo un pedazo de espacio para sobrevivir ("Al pie del acantilado"), sino llevar este mundo "hacia la violencia, es decir, hacia su propio exterminio" ("Fénix"). La histo-

ría de estas luchas es siempre la historia de una lucha individual, en la que las posibilidades de acción comunitaria se traba siempre por la incomunicación y no-participación, señalándoles las razones objetivas de la inarticulación del universo marginal que mantiene a todos los personajes como seres abatidos y frágiles, abandonados y solos, profundamente solos.

**"Los cuentos de Ribeyro" son fragmentos de una misma alegoría de la frustración fundamental del ser humano: social, individual, cultural, psicológica y sexual. (23)**

**"Pero es penoso que tengamos que vivir entre fantasmas, buscar inútilmente una sonrisa, un convite, una apertura, un gesto de generosidad o desinterés y que nos veamos forzados, en definitiva, a caminar cercados por la multitud, en el desierto". (24)**

La mostración desarrolla un espectro de posibilidades varias de reacción.

- Búsqueda de la complacencia del mundo burgués y la aceptación del marginal como colaborador o proveedor,
- la aspiración y el sueño de la posesión de los valores y el acceso al mundo burgués con las consiguientes diferencias de grado y matiz,
- la sumisión y aceptación del estado de violencia oprimente
- la posibilidad de actuación con la violencia y destrucción de lo establecido ("Chaco" y "Fénix")

Ahora bien, aún en el último caso en que la vía queda sugerida sutilmente, el intento fracasa por la inarticulación del mundo valorativo marginal y por la eficacia de la alienación que inserta en este universo el "brillante" prestigio de lo oficial.

La bipolarización rechazo/aceptación entre estos dos universos, gracias al análisis de constantes y variaciones formal-significativas y también a la reiteración de la imagen, va trazando una manera peculiar de percibir, por parte del narrador, la realidad social del Perú contemporáneo.

Tal representación del mundo marginal es una mostración de la continuada agresión que sufre este universo por parte del oficial. A partir de esta pugna desigual, se nos inserta dentro de un mundo en tensión permanente:



**“Los personajes inmediata e irremediamente se ubican en algunos de los polos de la realidad total, trazando de inmediato su relación de oposición y requerimiento de la categoría opuesta. Se nos aparecen fracasados o presuponen triunfadores, inútiles y hábiles, honrados y delincuentes, débiles y poderosos, pobres y ricos, niños y adultos, integrados y segregados. Personajes cuyo accionar pone de manifiesto la tensión entre lo prestigioso oficial, la opacidad marginal: oscuridad vs. luminosidad, embriaguez vs. sobriedad, extranjería vs. natividad, sueño vs. vigilia, fantasía vs. realidad, dependencia vs. independencia. Todo lo cual activa una serie de valores que el mundo oficial proyecta inclusive en el accionar de los marginales: utilitarismo (vs. inutilidad), legalidad (vs. ilegalidad), orden (vs. desorden), competencia (vs. solidaridad), estereotipia (vs. espontaneidad)”. (25)**

Así pues, la tensión entre los dos universos no indica únicamente tensión entre oficialidad y marginalidad, sino también entre valores y desvalores, entre idealidad y concreción y entre apariencia y realidad. Dinámica que va construyendo el universo representado, referido de una u otra manera a su contexto social inmediato.

**“La narración de Julio Ramón Ribeyro, valiéndose del concepto de la trascendencia de la realidad peruana, nos muestra la universalidad de los conflictos expuestos. Incorporando la imaginación a los conflictos de rango regional, Ribeyro ha plasmado en sus narraciones un valioso testimonio de una época, ciertas clases sociales y el comportamiento de alineación”. (26)**

Ahora bien, la relación entre la representación y el mundo representado hacen un mosaico amplio de los aceleradores y retardadores del proceso de movilidad social: el cuadro realista de las clases populares y de las clases medias de la sociedad, sus diversos dramas diarios y el testimonio de sus ansias de integración en lo estatuido, que enseguida se resquebrajan y permite al personaje una dolorosa toma de conciencia, muchas veces cuando ya es demasiado tarde y, paralelamente, el retrato directo, desvelado con sutileza, del paradigma de los sueños, locuras, conductas y añoranza de las capas bajas: la burguesía usufructuaria de las formas o moldes sociales. De allí la captación de esta capa como modelo siempre deseado, pero irónicamente, mera apariencia, espejo desvaído de los valores de aquel otro gran mundo indiferente: la oligarquía segura de la solidez de sus linderos, confiada en la eficacia de la burguesía, en tanto parapeto contra los deseos de ascensión social de los sectores emergentes:

**"Imagen ilusoria que se proyecta sobre la realidad, ornándola con la brillantez de lo existoso, definitivo y atrayente, constituyéndola en modelo tras el que se pretende enajenar para siempre la dialéctica de lo real. Paradigma cuyos valores se ofrecen, hasta que se imponen como reglas de conducta, como la máxima aspiración". (27)**

Podemos decir que en la obra de Ribeyro es actuante aquello mismo que él afirma de la obra de Flaubert: aquella concepción del desencanto como fruto del divorcio entre nuestra noción ideal del mundo y la realidad". Sea porque los ideales eran utópicos y, por lo mismo, irrealizables, sea porque la idealidad fue una imagen enajenada de lo real, o porque la realidad es de una crudeza tal que termina por imponerse a toda visión ideal. Pero, la reiteración de personajes y situaciones marginales lejos de la apertura o destrucción de la oficialidad; el espejo repetido que el autor proyecta sobre la realidad, es indicio cierto de una búsqueda incesante, nacida de un tímido optimismo, subyacente en dicha reiteración, sutil rasgo de la ilusión y no del desencanto, como la crítica al uso ha venido repitiendo. De ahí que a este "desencantado" a este "escéptico" puedan serle aplicadas con propiedad aquellas palabras que él mismo dedicara a Flaubert: "este descreído que invocaba a Dios en su correspondencia fue, en realidad, un cúmulo de contradicciones. La última de todas es que de su obra, que podría definirse como una teoría del desengaño pueda deducirse una filosofía de la ilusión":

**"Su visión de la vida, del acontecer del hombre en la historia la gustamos (la aprehendemos) no por su aspecto temático, sino tácitamente por la forma como aborda los hechos narrados: el transcurrir displicente de sus personajes, el sabor amargo del que no ha elegido sino el fracaso como triunfo, la dulce fuerza del que no ve en la historia su propio acto fallido. Sabiduría del desprendimiento, filosofía de la marginalidad" (Verástegui). (28)**

#### **4. RASGOS DISTINTIVOS DE LA MARGINALIDAD RIBEYREANA**

Casi todos los críticos han coincidido en señalar este rasgo como marcado significativamente dentro de la producción cuentística de Ribeyro. Nosotros acabamos de definirlo prácticamente como parte del eje fundamental de la estructuración del significado. El mismo escritor parece no entenderse a sí mismo sin esa extraña solidaridad con los seres que él crea y a través de lo cual -con la autenticidad que le caracteriza- nos revela el drama profundo de una generación, de un país, del hombre, en general, en la sociedad moderna a partir de uno de sus rasgos esenciales:

"Yo tengo muy poco sentido de la integración y he llevado siempre una vida bastante marginal. De allí que nunca haya formado parte de ningún "club" (...) Quizá esto sea un rezago de viejo individualismo, quizá tenga raíces psicológicas más profundas y para mi mismo enigmáticas. Esto explica seguramente mi preferencia por los seres marginales, con los cuales me identifico y que me permiten, al escribir sobre ellos, vivir un episodio más de mi propia marginalidad.

Aparte de esto, debemos admitir que los personajes marginales son literariamente más interesantes que los integrados. Ellos están marcados por un destino trágico ¿Y cómo escribir además sobre Perú sin hablar de marginalidad?. Todos somos más o menos out-siders. Sea desde el punto de vista político, social, económico, sexual, etc. Una sociedad que no ha logrado aún su síntesis es una juxtaposición de marginados" (29)

En el ámbito narrativo creado por Ribeyro se reafirma un permanente acto de ruptura entre el hombre y su mundo, vivido a través de la anomia del sujeto que tiene por única característica la despersonalización, la negación de todo rasgo permanente y de todo valor con los que identificarse:

"(...) el elemento decisivo que impregna todos los niveles -el ámbito, los personajes, los modos de narrar y el sentimiento dominante que caracteriza al narrador y apela a una complicidad emocional en el lector- es la vida cotidiana inevitable, incoherente y destructiva; que si no es configurada, en su objetividad, se hace presente como la experiencia decisiva de individuos aislados, librados a ella como a un destino que no alcanzan, por el que no preguntan y al que no comprenden pero que los supera y aniquila" (30)

Toda la variada y fluctuante existencia humana está absorbida en la aparición de este elemento esencial que la determina, convirtiendo en significantes todos los demás. Por su brevedad el cuento no podría pretender más que recrear un elemento, una experiencia fugaz, un detalle de la existencia:

"En todas sus obras (...) Ribeyro aplica su exacta tesis de que el cuento es un "fragmento" y no un "resumen"; el momento culminante, el impacto, el acontecimiento, la vida cogida en un sólo instante. Sus críticos señalan en él "patetismo, sugerencia, e interioridad" y esa vida que fluye a través de un hecho, un recuerdo, un rasgo de miseria. A veces la realidad adquiere el embrujo del misterio. A él no lo asusta el encantamiento para mostrar la realidad. Y, así, resulta escritor simbolista sin perder su calidad de neorrealista. Ribeyro es un tejedor de historias, un manejador de tensiones y distensiones" (31)

Cada uno de los cuentos de Ribeyro repite este esquema formal y, sin embargo, el conjunto de su obra escrita no puede dejar de tener una dimensión simbólica que no sea una alusión a lo fugaz, a lo parcial o a un rincón de la vida: Cada texto estaría, por lo tanto, en condiciones de reiterar e innovar las claves del mismo mundo creador. Habrá que precisar, no obstante que, en el último libro, más que "cuentos de circunstancias" encontramos "cuentos de procesos":

**"(...) antes la mayoría de los cuentos describía un instante muy definido y breve y a través de él, de manera oblicua, la situación del personaje, su procedencia social, etc; ahora en cambio, la mayoría son estrictamente historias, relatos, es decir, sinopsis de toda una aventura (abarcaban un período largo, a veces de varios años en los que se narran procesos sin acudir al diálogo)" (32)**

**(Ricardo González Vigil, El Comercio, 19.3.81)**

Si el mundo de lo real en el cuento no puede constituir la totalidad extensiva -configuración de la sociedad y despliegue de los procesos históricos- sin embargo, podría compararse con uno de los modos experimentales de configuración dramática del teatro contemporáneo.

**"(...) a través de cuadros aparentemente independientes entre sí, pero que al espectador resultan analógicos y convergentes, se impone la convicción de que se nos habla de lo esencial, repetitivo, inevitable y evidente del destino humano" (33)**

A través de sus cuentos Ribeyro señala, en lo cotidiano, los pequeños gestos, los detalles y los conflictos significativos que revelan lo esencial de la vida:

**"Ribeyro entiende el cuento (...) como un momento culminante, como un intenso fragmento de la vida. Es así en él, pero el recorte de ese fragmento parece no proceder de la vida sino de la meditación sobre la vida (...)**

**(...) Una curiosidad intensa, una búsqueda tenaz aunque sin optimismo, parece presidir hasta aquí, la creación de Ribeyro... El mundo sobre el cual Ribeyro se inclina para mirar, amontona así la desdicha. Y, más que por ella, Ribeyro se interesa por los gestos que hacen al vivir los desdichados. Esos gestos denuncian, en la gran mayoría de sus cuentos, la rendición o el fracaso". (34)**

"Si sus personajes son excéntricos, marginados, no son tratados en lo que difieren del resto de los hombres, sino en cuanto son paradigmas de su destino. Sus cuadros no son los de un paisajista, sino los de un filósofo". (35)

4. 1. El repetido espectáculo de una angustia interior.

Casi todos los conflictos que se muestran son una irrupción fugaz, imprevista, inexplicada:

"Sus personajes son seres aislados, sin referencia a las clases o a los problemas sociales, sin perspectiva histórica, sin rasgos costumbristas, ambientales o atávicos como los de Arguedas o Vargas Llosa. Tampoco son presentados en circunstancias convencionales (...) Son hombres cuyo rasgo más importante es el hecho de ser vencidos, humillados, atropellados, destruidos sin lucha, sin preguntas, sin rebelión y que si se oponen, como ocurre en muy contados momentos, libran una batalla sin esperanzas. Los cuentos de Ribeyro son la historia reiterada de una derrota". (36)

Llama, sin embargo, la atención cómo el referente -la exterioridad, las reglas de juego de la sociedad, la vida cotidiana, etc.- sólo está presente como experiencia repetitiva sin causas; aparentes, como lo inevitable desconocido, como un destino al que no se personifica, que no se presume, no se presenta ni se explica, sino que se le hace irrumpir en sus efectos inmediatos, al que no se alude y, como ocurre en una represión que se encubre, el principal actante de sus relatos, el de presencia más eficaz y el único constante en la multiplicidad de sus argumentos es el innombrado, el ausente (cfr. Losada, op. cit. p. 85).

"(...) ni precisión en el tiempo ni en el espacio. Con lo cual está conseguido volutariamente el repetido espectáculo de una angustia interior; desde ella parte el autor para sumergirse en el mundo social de la gente trabajadora y penetrar sigilosamente en sus interioridades (...) ofrece fragmentos que en su sentir son lo característico del cuento. Retazos de vida, desvinculados del tiempo y referidos a "un tiempo" secreto que es obsesión íntima y permanente de todos sus personajes. Se trata de poner en relieve un fragmento de la vida". (37)

Estos seres son, casi siempre, sorprendidos en el momento mismo en que se pone al descubierto su inautenticidad:

**"(...) obra de ficción que es testimonio único sobre la crueldad, la pobreza, la frustración, el amor desamparado, el egoísmo, la soledad, la solemnidad ridícula, el arribismo, la retórica palabrera, la hipocresía, del Perú de nuestro tiempo.**

**(...)**

**(...) sus seres son contemplados con piedad, con interés iluminados por el claroscuro de la inoría".**  
**(38)**

Personajes que no tienen la posibilidad de establecer relaciones dialécticas con lo existente y no son mostrados tampoco directamente como producto de su ambiente, aunque la importancia de lo no-dicho, lo apenas sugerido puede apuntarlo indirectamente:

**"Al no configurar ninguna realidad efectiva, excepto el individuo, caminan desvalidos y solitarios: no existe para ellos un ámbito para su libertad interior, ni se les abre la posibilidad de una acción exterior donde traten de modificar las circunstancias y ni siquiera aparecen librados a la necesidad en la que sus gestos, sus rasgos personales y su misma interioridad reproduzcan, a nivel individual, las constantes que los determinan. Vivir es estar solo, ser un marginal, experimentar la frustración de todo proyecto, la trivialidad de toda ilusión, el engaño de toda esperanza".** (39)

El haber podido configurar esta experiencia del propio desarraigo es la validez y el límite de la obra de Ribeyro: el revelar algo esencial de lo real y el dar, por otro lado, una visión parcializada de la existencia:

**"Por eso sus personajes se nos aparecen despersonalizados, sin poder interiorizar ninguna realidad válida que no sea la ausencia. Su rasgo principal, será la anomia".** (40)

Ribeyro dirá también, a propósito del título "La palabra del mudo" que en la mayoría de sus cuentos se expresan aquellos que en la vida están privados de la palabra, los marginados, los olvidados, los condenados a una existencia sin sintonía y sin voz:

**"Yo les he restituido este hálito negado y les he permitido modular sus anhelos, sus arrebatos y sus angustias".** (41)

**"(Con ello) ha configurado el hecho de que le esté negado al hombre hablar de sí, porque no puede hablar del mundo para afirmarlo o para negarlo, para defenderlo o criticarlo"** (42)

**"Esa exigencia de hacerse vocero artístico de los humillados y ofendidos de la vida cotidiana, determina en él la actitud realista, ese delicado ajuste de la fantasía al testimonio que se disfruta en casi todos sus cuentos. Ligando su destino literario a la**

suerte de esos seres marginales de la sociedad (así como se ligó a la evolución del género cuento), Ribeyro adecúa su percepción de la sociedad peruana a la medida de sus protagonistas y sucesos, menudos y aparentemente insignificantes, a la posición más humilde de la comedia social (...) (43)

Un sólo fracaso inicial y último se repite: fantasmas del aburrimiento, signos de inautenticidad existencial. Todos soportan una doble violencia: exterior e interior, aunque no se expliciten sus causas, que los lleva de contradicción en contradicción hacia el fracaso. Los gestos que hacen al vivir esos desdichados son gestos que denuncian la rendición y el fracaso; y la experiencia más vital del tiempo no es sino una dolorosa suma de frustraciones que anulan la validez del presente sin abrir, por ello, a un futuro diferente, aunque a través de la toma de conciencia ya no serán más los mismos.

"(...) orfandad, desamparo, ideas recurrentes (...) Otra de estas ideas recurrentes y que informa todo lo que he escrito es la idea de frustración, de fracaso. Casi todos mis cuentos (...) son el relato de una decepción, de un combate perdido, muchas veces antes de haber sido entablado. ¿Por qué?, quizá porque considero que en bloque, la humanidad es un fracaso, algo que resultó mal (...) Y este fracaso general se refleja en las frustraciones individuales, que es la lotería de la mayoría de los humanos. Que una ínfima parte de la humanidad triunfe, no cambia nada el asunto. Además, habría que preguntarse si también los triunfadores no disimulan una serie de fracasos a otro nivel de su personalidad, y su éxito no sea otra cosa que el precio de su desesperación". (44)

"La imagen de la existencia que emana del relato, singularmente de la caracterización del protagonista y sus amigos, corresponde a la de un fracaso insistentemente repetido. Igual siempre, incapaz de generar una dinámica, ni siquiera la que pudiera conducir al aniquilamiento (...) vivencia que despoja al tiempo de su condición proyectiva y lo reduce a una serie gratuita, neutral si se quiere, que soporta la presencia de sucesos y sujetos sólo a un orden de contigüidad. Es casi como si el hombre no viviera en el tiempo, humanizándolo con su quehacer; o a la inversa, como si el tiempo le sucediera al hombre, abrumándolo con la repetición de instantes iguales, pero desintegrados. De esta manera la existencia deviene no más en una fluencia sin sentido; o lo que es peor un estado cuyas leves fluctuaciones resultan siempre irrelevantes (...) tanto desde la perspectiva individual cuanto desde el punto de vista social (...), el tiempo es una categoría que el hombre no comprende ni domina". (45).

#### 4. 2. La distorsión de la realidad.

Los personajes de Ribeyro, como no soportan el presente que les niega en su realización, huyen permanentemente de su ahora a través de la evocación o el sueño, mecanismos ilusionales a través de los que proyectan su propia frustración:

“(...) A los héroes o protagonistas de Julio Ramón Ribeyro, la realidad les duele. Se refugian, por eso, en una ilusión o en la ilusión de la cual salen despedidos cuando la realidad y la ilusión chocan”  
(46)

Son captados en el preciso instante de su fracaso, conclusión de un choque violento entre la ilusión inflada y el desinflarse total, entre la “inocencia” o ingenuidad y la toma de conciencia final.

La forma que tienen de aguantar la realidad, puesto que no se empeñan en transformarla, es fantaseando acerca de ella, inventándola otra que no es, haciéndole decir lo que en realidad no dice, sustituyéndola por la de su invención. Por eso podemos hablar de lo que acabamos de llamar su “visión distorsionadora” -el hacer a la realidad a la medida de sus deseos a través de la ilusión, el sueño y la locura. No llegan a ser conscientes en la mayoría de los casos hasta que ven sus proyecciones imaginarias rotas a través de un violento aterrizaje en la realidad, motivado casi siempre por alguna circunstancia azarosa que irrumpe de repente.

Manejados por las circunstancias y el azar no pueden decidir, se nos muestran en su incapacidad de responder. Ya vimos como mediante mecanismos de opresión, han incorporado dentro de sí mismos, patrones, actitudes, modós de actuar y pensar que no son verdaderamente suyos. Hacen en realidad lo que otros quieren que hagan. Al no tener conciencia sobre sí mismos no saben lo que son, lo que les realiza o lo que les frustra. Fingen a través de la palabra, se esconden en un mundo de apariencia y de fantasía y casi siempre acaba desenmascarando violentamente la verdadera realidad de una existencia monótona y sin sentido. Dicha violencia se desencadena normalmente al chocar la ilusión y la realidad. Como mecanismo de falseamiento, nos parecen dos las maneras más reiteradas: negar y  fingir, es decir, negar lo que existe para ellos y crear artificialmente algo que no existe. En realidad son verdaderos testimonios de lo que podríamos definir como una experiencia de total enajenación: la falta de disposición a ser lo que se es:

“(...) el amor desaparece del horizonte vital del protagonista (...) tal como lo conciben, aceptando pasivamente las imágenes que la sociedad propone, el amor resulta ser otro mito falaz, un nuevo ideal engañoso (...) Incapacidad del protagonista



de imaginar otras formas de relación humana; o más exactamente para rescatar o instaurar una auténtica valoración de la existencia". (47)

#### 4. 3. Espacios y atmósferas oprimentes

Los espacios se mantienen en una cierta imprecisión al igual que el tiempo y se ciñen normalmente al mismo y repetido ambiente natural: hoteles, casas de pensión, desvencijadas oficinas, casas, calles y plazas por donde desfila una burguesía despintada y dramática, barrios marginales, etc. Es casi siempre también un espacio opresor y decadente, en correspondencia con los seres que lo habitan. Amplía y reitera el mundo de sus vivencias interiores de desencanto y derrota.

La atmósfera es la de un pesimismo cotidiano, gastado, la progresiva ocurrencia de un mundo repetido de soledad, frustración y sin sentido.

"Todo lo escrito por Ribeyro posee una unidad fundamental hasta el punto de tornar "ribeyreanas" determinadas atmósferas, circunstancias y personalidades" (60)

En realidad, casi podríamos hablar más de carencia de atmósferas. Los personajes deambulan en una perspectiva vacía. Sin embargo, el medio ambiente es importante, se puede volver un personaje incluso. He aquí un interesante tema de estudio para el futuro.

## NOTAS

- (1) R. Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos" en: *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, 4-43.
- (2) Luis Fernando Vidal, "Ribeyro y los espejos repetidos", Lima, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, I, 1, 1975, 73-87.
- (3) W. A. Luchting, "Entrevista a Julio Ramón Ribeyro", Lima, *Textual*, III, 1971.
- (4) Pedro Hernández de Navarrete, "La argolla del boom se ha roto", Lima, *El Correo*, 2, 12, 1973.
- (5) L. F. Vidal, op. cit. p. 75-76
- (6) Ibid.,
- (7) Julio Ramón Ribeyro, Prólogo a "Los gallinazos sin plumas", primera edición, Lima 1.955.
- (8) Todorov, "Las categorías del relato literario", en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, edit. Teimpo Contemporáneo, 1970.
- (9) Vidal, op. cit. p. 77.
- (10) Ibid., p. 78.
- (11) Ibid., p. 78.
- (12) Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 34.
- (13) Washintong Delgado, Prólogo a *La palabra del mudo*, I, Ed. Milla Batres, 1973, p. XII.
- (14) L. F. Vidal, op. cit. p. 79.
- (15) Ibid., p. 82.
- (16) Ibid., p. 83
- (17) A. Oquendo, "Julio Ramón Ribeyro", Lima, *Revista de Cultura Peruana*, 12, VII, 1964, 143.
- (18) E. Alfaro, "Desencantados personajes de Ribeyro", Lima, *La Crónica*, 15, VI, 1978.
- (19) Ibid.,
- (20) Ricardo González Vigil, Lima, *El Comercio*, noviembre 1976.
- (21) W. A. Luchting, *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, Lima, INC, 1971, p. 8.

- (23) Vargas Llosa, citado por Jochamowitz, Lima, *La Crónica*, 6, VII, 1976.
- (24) Ribeyro, *Prosas apátridas*, Lima, Milla Batres, p. 115.
- (25) L. F. Vidal, op. cit. p. 80
- (26) Dick Gerdes, *Kentucky Romance Quarterly*, University of New México, p. 64.
- (27) L. F. Vidal, op. cit. p. 80.
- (28) Verástegui, "Ribeyro el narrador ejemplar", Lima, *La Crónica*, octubre, 1975.
- (29) J. R. Ribeyro, (entrevista), *El Comercio*, 2, III, 1975.
- (30) Alejandro Losada, *Creación y praxis*, Lima UnMSM, 1976, p. 83.
- (31) Tamayo Vargas, *Literatura Peruana II*, Lima 1968.
- (32) Ricardo González Vigil, entrevista a Ribeyro, Lima, *El Comercio*, 19, III, 1981.
- (33) A. Losada, op. cit. p. 84
- (34) A. Oquendo, op. cit. p. 143.
- (35) A. Losada, op. cit. p. 85.
- (36) A. Losada, o., cit. p. 85.
- (37) Luis Jaime Cisneros, Lima, *El Comercio*, 22, I, 1956.
- (38) César Lévano, *Caretas*, 8, X, 1973.
- (39) A. Losada, op. cit. p. 86.
- (40) A. Losada, op. cit. p. 86.
- (41) J. R. Ribeyro, Carta al editor, 1973.
- (42) A. Losada, op. cit. p. 86.
- (43) José Miguel Oviedo, "Los humillados y ofendidos de Julio Ramón Ribeyro", Lima, *El Comercio*, 28, 10, 1973.
- (44) W. A. Luchting, *Textual*, Diciembre, 1971, pp. 47-52
- (45) A. Cornejo Polar, *La novela peruana*, 1977, 151.
- (46) W. A. Luchting, *Amaru*, Lima 1968.
- (47) A. Cornejo Polar, op. cit. p. 155.
- (48) R. G. Vigil, "Un territorio llamado Ribeyro", Lima, *El Comercio*, 1978.

**CAPITULO III**  
**ALGUNAS CARACTERISTICAS**  
**GENERALES**  
**EN CUANTO A TECNICAS Y ESTILO**

## 1. LA POETICA RIBEYREANA: RELACION ENTRE TEORIA Y PRAXIS

### 1.1. La literatura como afectación

La literatura es vista por Julio Ramón Ribeyro como afectación, como una segunda realidad que no puede ni debe ser confundida con la vida, y por lo tanto, que no debe ser enmascarada, por ser esto poco leal con el lector. Así pues, la literatura es un mundo de leyes propias, diferentes a las de la realidad (distinción entre literatura y vida). La obra supone una recomposición, reclasificación, reordenamientos de los datos de la experiencia:

**"Literatura es afectación. Quien ha escogido para expresarse un medio derivado, la escritura, y no uno natural, la palabra, debe obedecer a las reglas de juego. De allí que toda tentativa para dar la impresión de no ser afectado -monólogo interior, escritura automática, lenguaje coloquial- constituye a la postre una afectación a la segunda potencia.**

**Tanto más afectado que un Proust puede ser un Celine o tanto más que un Borges un Rulfo. Lo que debe evitarse no es la afectación congénita a la escritura sino la retórica que se añade a la afectación". (1)**

O como también lo señala William James, la escritura es un acto de lectura, de doble lectura diríamos: lectura de los posibles literarios (elección, actualización y cuestionamiento de un modo de escritura) y lectura de la realidad exterior al texto (referenciación arbitraria de un modo individual o grupal de percepción de lo existente).

Toda acción verbal se organiza según las leyes de un esquema discursivo determinado que, a su vez, corresponde a cierto modelo interior del mundo. Lotman, semiotista soviético que ha trabajado sobre la conciencia lingüística y su relación con el modelo artístico, define a éste como una abstracción de ciertos rasgos que se encuentran en el objeto y opera siempre de una manera simplificadora, reductora pero, a su vez, es suficientemente completo para tener carácter predictivo. Así la lengua materna funciona como filtro preclasificador de los datos de la experiencia. Es decir, hay un modelo de la realidad influido por la lengua que manejamos, y el material de la literatura es la lengua (utilización secundaria). De ahí que Lotman concluya que la literatura es un modelo secundario.

**“Lo esencial se reduce a lo siguiente el discurso oral defiere radicalmente del discurso escrito, a todos los niveles desde el fonema hasta las unidades sintánticas suprafaseológicas, se constituye como un sistema de reducciones, de omisiones y de elipses. Sin embargo, la reproducción del discurso oral se constituye en literatura de acuerdo con las leyes del discurso escrito (...). El discurso oral puede penetrar profundamente en la trama de la obra, particularmente en el arte del siglo XX. Sin embargo, nunca puede desplazar por completo las estructuras escritas, aunque sólo sea porque el texto artístico, incluso en los casos extremos, no es un discurso oral, sino la representación del discurso oral en el escrito.(2)**

El modelo artístico incluye, pues, la conciencia del artista, la realidad percibida por formas y conceptos. No es refutable como el modelo científico, en literatura no se trabaja con verdadero o falso sino con verosímil.

Toda narración es en principio, narración de hechos pasados desde un aquí y un ahora, es además la acción verbal de un sujeto enunciante que asume un rol determinado dentro de una peculiar situación de enunciación y que se dirige a un sujeto receptor. Los hechos de referencia relatados se ordenan según una sucesión cronológica causal. En todo relato se produce además una transformación: el paso de un estado o situación a otro estado o situación.

Situándonos en perspectiva histórica, es a partir del siglo XIX que se tiende a naturalizar el relato y a acentuar la ilusión de realidad mediante el disimulo de la presencia del narrador y de las inverosimilitudes epistemológicas de lo narrado:

**“Es significativo que para el niño la primera forma de arte verbal sea siempre la poesía, es decir, un discurso que no se parece al corriente. El arte maduro llega a la aspiración de imitar el discurso no artístico, acercarse a él, pero la fase inicial consiste siempre en un rechazo. El arte toma conciencia de su especificidad en la tendencia a la máxima desemejanza con el no-arte (discurso poético, argumentos fantásticos, personajes, etc) (3).**

Mediante diferentes técnicas y propósitos (no siempre bajo el signo de la objetividad naturalista) casi toda la narrativa contemporánea intenta ocultar el hecho de que los relatos sean contados (como cuando todo parece vivido desde la conciencia de algún personaje o directamente “acentuado” ante el lector -Cfr. “Explicaciones a un cabo de servicio” (I. 143 - 151). Ahora bien, el lector moderno reconoce con relativa facilidad las convenciones del relato del siglo XIX, mientras que las imperantes

hoy no le resultan tan obvias, lo que puede llevarlo a confundir afectación externa con naturalidad.

Con la intención de evitar tal confusión, Ribeyro exhibe intencionalmente el carácter artificioso de todo relato literario utilizando con frecuencia técnicas ya reconocidas como convencionales. Y así, no intentará disimular ocultando que cada cuento es contado por alguien. Más bien pondrá de relieve la presencia de un narrador que organiza y recompone el mundo miméticamente constituido en la ficción. Ribeyro es consciente de la presencia del narrador en la mayoría de sus relatos:

**“La literatura es una convención y nos se deben ocultar sus reglas. Poner en claro que el hecho de escribir es un hecho convencional me lleva a no tratar de ocultar la presencia del escritor. Es preciso darle a entender al lector que está leyendo algo que alguien le está contando y que ese narrador está presente, que no está oculto. Por este motivo es que en cuentos más recientes el narrador está cada vez más visible, presente en la narración, opina, comenta, predice incluso muchas veces lo que va a ocurrir”(4).**

A comienzos de siglo, el ordenamiento lógico-temporal que caracteriza el esquema discursivo del relato pragmático ha sido puesto en entredicho por una serie de técnicas que pueden resumirse en el afán por realizar juegos espacio-temporales tendientes a dislocar los esquemas consagrados en la praxis discursiva cotidiana. El lector moderno, con un grado relativamente alto de competencia literaria está tan familiarizado con dichos juegos que ya no los reconoce como convencionales; al contrario, considera convencional y “pasadista” el mantenimiento de una linealidad que no da cuenta de la complejidad -simultaneidad y caotismo- de la percepción real del mundo. Estos juegos estimulan en el lector una recepción quasi-pragmática de los sucesos ficcionales, lo que, una vez más, confirma que lo que se trata de ocultar es que dichos sucesos son contados por alguien. Este enmascaramiento constituye para J.R. Ribeyro una doble afectación que debe ser evitada. El opta por una técnica narrativa que se mantiene más próxima a las convenciones discursivas (lógico-temporales) del relato pragmático.

**“Para ser suyo como acto de habla, el discurso novelístico tendrá que ser real. tendrá que ser sostenido realmente y eso -aquí concordamos con Searle- no es posible: nadie en su sano juicio puede sostener realmente tal discurso (...)  
(...)es posible fijar realmente el texto del discurso ficticio, y con él, el acontecimiento ficticio en su**

**conjunto (el discurso y los hechos no lingüísticos narrados y descritos en él) salvar para otras imaginaciones felices. Esto es lo que hace el escritor de ficciones. Lo hace de veras, muy seriamente y no finge estar haciendo otra cosa" (5)**

Las transformaciones de un estado primigenio a uno final es una característica intrínseca del discurso narrativo, difícil de transgredir u ocultar mediante convenciones literarias. Hasta el momento, lo más que se logra es darle nuevos matices a esta transformación mediante, por ejemplo, la proliferación de contextos simultáneos, los juegos espacio-temporales, el relato retrato (que se aproxima más a la lírica) etc. En sentido estricto, no podemos hablar aquí de enmascaramiento de la ficción, pero sí señalar que la linealidad del relato ribeyreano hace más clara y evidente la transformación: el relato se hace transparente y acepta la confrontación con un esquema discursivo pragmático.

J. Lótman hace una reflexión que muy bien se puede extrapolar para definir la posición de Ribeyro dentro de la narrativa contemporánea:

**"Existe, por ejemplo, una diferencia de principio entre la ausencia de rima en el verso que todavía no supone la posibilidad de su existencia (por ejemplo, la poesía antigua, el verso ruso de las BILINSS, etc) o que ha renunciado definitivamente a ella, cuando la ausencia de la rima forma parte de la espectación del lector, de la norma estética de esa variedad de arte (por ej., EL VERSO LIBRE CONTEMPORANEO), por una parte, y el verso que incluye la rima entre los rasgos más característicos del texto poético, por otra. En el primer caso la ausencia de rima no representa un elemento artísticamente representativo, en el segundo, la ausencia de rima es la presencia de la no-rima, "menos rima". (6)**

Más arriba apuntábamos a un cambio habido en el siglo XIX, en que se convierte casi en un requisito del arte el que refleje fielmente la realidad no-artística; el que el lenguaje artístico, por ejemplo, se convierta en un espejo del lenguaje habitual. Se radica la diferencia verso-prosa y la prosa artística se identifica con la prosa coloquial, natural: la premisa de los juicios sobre el lenguaje es el axioma de que la prosa es la forma natural del discurso organizado del hombre.

Ahora bien, todo el esfuerzao por una mayor sencillez y naturalidad constituye una doble afectación, por cuanto se afecta no ser afectado y supone como premisa, además, una conciencia cultural interiorizada de una poética convencional "artística" en relación con la cual esta poética natural se



define: y tan sólo el desarrollo ulterior del arte le hará volver a la prosa, pero no a la primitiva, falta de construcción. Así se produce la impresión de prosaísmo, de licencias poéticas en poesía y en prosa, en la literatura en general. Sin embargo, esta sencillez secundaria se revela como artísticamente activa únicamente sobre el fondo de una gran cultura poética, que está constantemente presente en la historia de los lectores. Señalamos dos rasgos de esta convencionalidad propios de la narrativa:

- 1) la convención del narrador como fuente del lenguaje ficticio instaurada por el autor y que ejecuta sus propios actos de habla, no los del segundo.
- 2) el ocultamiento de la inverosimilitud epistemológica de ciertas maneras admitidas como "realistas" de representar el mundo de la ficción.

Susana Reisz de Rivarola (siguiendo a Stierle, 1975) habla de la recepción quasi-pragmática del texto:

"...En que una forma similar a la recepción pragmática, que se dirige siempre por encima y más allá del texto, al propio campo de acción, la recepción quasi-pragmática implica un transitar el texto que es una nueva manera de abandono, de realidad de la ficción en dirección a la ilusión producida por el receptor bajo el estímulo del texto. La ilusión resulta así como una "forma de huida de la ficción..." (7)

Pero al producirse distanciamiento y confrontar semejante tipo de relato con nuestra realidad, descubrimos una serie de irregularidades: somos testigos de diálogos a puertas cerradas o de pensamientos inasequibles; muchas veces se nos describen con toda nitidez procesos internos de los cuales ni sus mismos protagonistas son plenamente conscientes:

"Nuestra incredulidad se hace definitiva al encontrarnos con afirmaciones narrativas o descriptivas que implican una percepción exactísima de lo que los individuos pertinentes hacen cuando están solos, inclusive de cosas que, evidentemente, ni ellos mismos pueden haber observado (como la expresión sombría que abre sus rostros cuando miran al vacío en la intimidad de sus habitaciones, o el destello de locura de sus pupilas durante el solitario paseo nocturno" (3)

La inverosimilitud y convencionalidad del relato más realista son manifiestas. Es de este carácter convencional que Ribeyro quiere que seamos conscientes, precisamente porque, por lo común, no se lo cuestiona.

La explicación a esta recepción quasi-pragmática del texto podría estar en que asumimos el discurso ficcional como un discurso real, como la enunciación de actos de habla de un hablante real (el autor). Pero el autor se limita a imaginar y registrar los actos de habla de una fuente del lenguaje ficticia, instaurada por él:

**“La regla fundamental de la institución novelística no es aceptar una imagen ficticia del mundo sino, previo a eso, aceptar un hablar ficticio. Nótese bien: no un hablar fingido y no pleno del autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de OTRO, de una fuente de lenguaje (lo que Bühler llamó “origo” del discurso) que no es el autor, y que, pues es fuente propia de un hablar ficticio, es también ficticia o meramente imaginaria (9).**

El acto de habla supone la asunción de la frase verbal como propia. Las frases de un discurso ficcional no son propias de su autor, sino de la fuente de lenguaje que él imagina. La fuente es parte del objeto creado que es la novela. El autor elabora el texto, pero este texto es el discurso de otro, de la fuente del lenguaje ficticia (del narrador).

## **1.2. Desvelamiento del carácter literario ficcional del relato.**

Es una constante en Ribeyro su afán de remarcar las convenciones narrativas y la inverosimilitud epistemológica de ciertas maneras convencionalmente “realistas” de representar el mundo de la ficción (Cfr. AT., “Dirección equivocada”, I. 239; “Terra incognita” III. 239). En ambos cuentos encontramos una tematización del carácter inverosímil de las apreciaciones que nos había ofrecido el narrador al iniciarse el relato, si estas son consideradas desde el punto de vista del personaje protagonista. Dicha tematización queda remarcada y pone en evidencia al narrador del relato que no deja que las cosas se cuenten solas.

Tampoco se oculta la convencionalidad del narrador en: “Al pie del acantilado” (II. 5); “Nada que hacer Monsieur Baruch”, (II. 127).

Así pues, en general, en Ribeyro hay un rechazo sistemático consciente de todo esfuerzo por naturalizar los artificios propios de la ficción narrativa. El poner de relieve ciertos convencionalismos del relato literario es un recurso constante en Ribeyro que, como ya mencionamos, corresponde a su postulado poético fundamental: "Literatura es afectación" (Ribeyro, entrevista, 1978)

### 1.3 Rechazo de técnicas naturalizadoras de la ficción.

Curiosamente en Ribeyro, la ausencia de técnicas sofisticadas constituye un elemento artísticamente significativo que es necesario investigar por cuanto se tiene la conciencia de que se trata de una opción muy particular dentro de un género: el deliberado rechazo de lo que ya se ha vuelto usual en la moderna ficción realista.

Ribeyro utiliza normalmente técnicas narrativas tradicionales en una época ya marcada por las más osadas experimentaciones en el manejo de voces, tiempos y espacios; por ello mismo, la ausencia de tales experimentos en nuestra época no es semejante a su ausencia antes de su introducción sistemática. Por tanto, en los relatos de Ribeyro, la ausencia de técnicas complejas equivale a la presencia de no técnicas. Ribeyro propone la retórica no encubierta como anti-retórica.

Ya vimos que Ribeyro posee una concepción de la literatura como afectación, pero además, propone una aceptación llana de esa falsedad, sin querer engañar al lector pretendiendo que la literatura sea reflejo de la vida. Uno de los resultados de esta actitud es la reiterada linealidad de su escritura:

"También es constante, siempre igual a sí misma, la escritura de Julio Ramón Ribeyro (...) tomando absolutamente en serio y según los principios de una rígida economía, su papel de vehicular significados. El rechazo a la metafóricidad es su marca fundamental: se desanuda linealmente en el eje de la contigüedad espacial y temporal y bloquea la dinámica de la palabra para que no pueda soltar toda su carga semántica" (10)

Alfani ve también en lo que ella llama "rechazo a la metafóricidad" y linealidad del relato de Ribeyro vínculos de éste con el relato del siglo XIX.

Ribeyro hace una elección que supone una previa toma de conciencia, una toma de posición: él quiere que el lector sea consciente de la doble afectación que supone el buscar reducir al máximo cualquier semejanza ya no sólo con la prosa cotidiana, sino con el devenir temporal, o nuestras percep-

ciones espaciales, por ejemplo. Tal vez si se dedicara exclusivamente al género fantástico, sus reflexiones en este campo no hubiesen sido decisivas, ya que quien quiere cultivar la ficción fantástica se ve obligado a verosimilizar. Ribeyro no tiene que verosimilizar porque los hechos que narra son anómalos.

Sus narraciones nos recuerdan las del siglo XIX: Como ellas, son realistas pero mantienen la ilusión de realidad dentro de ciertos límites. Las vemos despojadas de todo artificio técnico encubierto y de todo intento por reproducir el caos del devenir. Son lineales y siguen el transcurrir lógico-temporal. Esta linealidad no permite representar lo real en su simultaneidad ni complejidad y obliga a la elección de ciertos hechos, ciertos aspectos. Ribeyro quiere demostrar con esto que la representación de lo real en su simultaneidad es una ilusión producida por la técnica narrativa moderna. Nuestro autor no nos permite adivinar que, lo hechos representados lo son desde un sustrato narrativo básico donde éstos no se presentan solos, sino son contados, narrados. Una parte de la vida de alguno de sus personajes es reducida a sus elementos esenciales: la sobriedad, parquedad y sencillez serán las notas relevantes de su estilo y todo esto obedece a una poética consciente y operante, una poética de no afectación. En Ribeyro, por tanto, la ausencia de técnicas sofisticadas constituye un elemento artísticamente significativo:

**“La personalidad emerge de la obra, no como elemento de un juego de construcciones de aislados conjuntos semánticos sino como el principio de unificación dinámica; como un conjunto de experiencias vitales, de conocimientos, de capacidades creativas y de preferencias, como la conciencia humana que ha podido concibir determinados conjuntos semánticos dados en determinadas relaciones y utilizarlos en una actividad creadora premeditada” (11)**

Ribeyro mantiene en sus cuentos una estructuración de linealidad. No es amigo de dislocar las coordenadas espaciales y temporales de la historia. Sus relatos se desenvuelven en una perfecta sucesión lógica, espacial y temporal. Lo que es pasado como tal, como recuerdo o recuento, aunque sabemos -con él- que la realidad no es una sucesión coherente sino que se muestra inaprehensible e inabarcable. Las modernas técnicas narrativas obedecen muchas veces a un intento de retratar la complejidad del mundo. Por ejemplo, de la tradicional representación del monólogo interior, discursivo y racional, se pasa a la descripción de los procesos interiores humanos (percepciones, sueños, deseos, fantasías,

etc.) con técnicas tales como el retorcimiento de la sintaxis con el propósito-difícil, si no imposible- de destruir la linealidad intrínseca a todo lenguaje. Estos discursos interiores modernos contienen todas las incoherencias, pérdidas de ilación y asociaciones caóticas propias de discursos que describen procesos incoherentes. El lenguaje del sueño y del inconsciente es sugerido a través de una sintaxis confusa e incoherente, pues se supone debe producir la incoherencia y confusión de las asociaciones insólitas de ideas, de percepciones y sentimientos superpuestos, en oposición a los discursos que reproducen nuestro pensamiento lógico racional.

Genette sostiene que el lenguaje del sueño guarda su propia coherencia y que el lenguaje de nuestra total conciencia también. Sólo que tiene dos lógicas diferentes. El problema se produce en esa zona límite entre el sueño y la conciencia, ese momento próximo al despertar: el umbral de la conciencia, donde el paso de una lógica a otra, de un mundo a otro, está marcado por el desconcierto y la incoherencia. Esta realidad es reproducida en los monólogos interiores de autores modernos, que intentan describir con fidelidad, en un lenguaje que es lineal, proceso que no lo son, que no corresponden a un razonamiento lineal, sino a percepciones, asociaciones y sensaciones muchas veces simultáneas y sin necesaria relación lógica entre sí:

**"Toda aproximación a lo coloquial se trata de los alogismos intencionales y de las transgresiones de la sintaxis con lo que Rousseau imitaba el "desorden de la pasión", de los difíciles períodos de Tolstoi que reproduce el desarrollo del pensamiento interior, o de las extendidas en la prosa del siglo XX, estructuras del tipo "flujo de conciencia", son en mayor grado una prueba de la insatisfacción de los escritores ante el convencionalismo de la tradición literaria anterior que una reproducción naturalista en el cuento bruto". (12)**

Para Ribeyro, ya vimos que la literatura no reproduce la vida. Por eso no intenta técnicas sofisticadas que hagan creer al lector, por ejemplo, que está reproduciendo a manera de espejo el lenguaje coloquial o complejos procesos de conciencia. Afirma que no es posible y que, presentarlo como posible "constituye" una afectación a la segunda potencia.

### *1.3.1. Algunas apreciaciones generales sobre el particular uso del lenguaje.*

No es nuestro propósito hacer aquí un análisis detallado desde este punto de vista, no porque el te-

ma no nos haya tentado sino por limitaciones de espacio y tiempo fundamentalmente -ello solo podría constituir una investigación aparte-. Queremos señalar, sin embargo, y de manera muy general, algunos rasgos distintivos del peculiar manejo del lenguaje en la obra de Ribeyro.

El uso que éste hace de dicho instrumento es, sin duda, un argumento más en pro de la tesis que venimos desarrollando, siendo su lenguaje ajustado, sobrio, incluso elegante y poético pero no admirable, como ocurre con el de Borges, por ejemplo.

Los cuentos de Ribeyro ofrecen una técnica nueva de lenguaje, lenguaje vivo. Declaran desde la página inaugural que no se narra sin trabajo. Ribeyro sabe que narrar significa un constante esfuerzo expresivo y sus cuentos pueden considerarse, en ese sentido, documentos lingüísticos de primera mano. Propugna la sencillez conseguida con mucha elaboración, pero esta no debe notarse. El resultado debe dar la imagen de cartesianismo sin que queden vestigios de la elaboración, es decir, que no se note:

**"El cartesianismo es el estilo simple, directo, claro, lógico, el que busca expresar por el camino más corto lo que se quiere decir y sin pizca de sombra (...) En América Latina hay (también) lugar para un arte literario limpio, claro, racional, que sepa discernir la figura principal en el arabesco de las formas y reducir lo aparentemente confuso a sus módulos esenciales" (13)**

**"El lenguaje sencillo sólo es fruto de una paciente labor depurada, de una concienzuda y febril tarea estilística. Cuando el lenguaje es sencillo como fruto del constante trabajo, distinguimos cuanto lo distancia de la prosa espontánea, de la improvisación. Y esto hay en Ribeyro: obra artística del lenguaje (...) (14).**

El trabajo de Ribeyro es sobre la frase. Hay como una intuitiva depuración de las unidades melódicas en sus textos. La preocupación va centrada en mantener el equilibrio y la armonía de la frase, a la búsqueda de una perfecta correspondencia entre pensamiento-imagen-expresión:

**"(...)no sólo ojo atento a la forma, sino voluntad de que la imagen y la idea se informen adecuadamente. En Ribeyro podemos hablar del ritmo de la frase y descubrir que es un empleo consciente del ritmo del relato. Esa es tarea artística. Las descripciones de la intimidad individual no necesitan, así, confiarse a esquemas descriptivos, sino que la simetría o asimetría de la frase coloca automáticamente al lector en el terreno: son expresivas, comportan un instrumento de trabajo" (15).**

Si bien su prosa puede servir para ilustrar los más variados fenómenos del lenguaje, uno de ellos

interesante al estudio podría ser el ver como las imágenes convocan a la conciencia idiomática del lector, de cuya participación activa se requiere, como ocurre a otros niveles. La distribución melódica de la frase (prótasis breve y apódosis extensa) facilita el recorrido del lector por los distintos cuadros que pinta. Categorías psicológicas y categorías gramaticales se unen o se distancian en el constante trabajo lingüístico de Ribeyro. Sabe así resolver los problemas más difíciles de la narración y evitar la fatigante subordinación.

Su obra cuentística prueba que su estilo se trabaja continuamente y la insistencia en las aposiciones permite que, mediante procedimientos de sintaxis, se juegue con los planteamientos intelectual e imaginativo del lector, en cuya colaboración el relato cobra una intensa vida.

Los recursos lingüísticos expresivos adquieren, por tanto, una acertada vigencia en la obra narrativa de Ribeyro, a la vez que su meticuloso y constante huir de fórmulas, agazapado en una sintaxis simple, con vocabulario reducido y preciso.

Salvo en los diálogos, Ribeyro no busca transmitir los efectos de un habla cotidiana, oral, sino que su opción está más bien por un lenguaje cuidado, literario, al igual que García Marquez, Borges, Carpentier, etc. La constante subordinación del Discurso del Personaje al Discurso del Narrador no hace sino evidenciar también la preferencia consciente de dicha opción:

**“En resumen, la disyuntiva del lenguaje es un problema real. Se le plantea a quien se pongan a escribir una novela. No es un problema escolar de preceptiva literaria, ni de disertación académica. Se encuentra en la raíz misma del acto de escribir. Todo escritor debe de tomar frente a esta disyuntiva una actitud, que determinará la dirección y el alcance de su obra” (16).**

Ribeyro muestra una gran destreza para lograr relieves del lenguaje, casi plásticos, y comunicar al lector con tensiones y distensiones expresivas el desenvolvimiento de la acción. Es también un sensitivo gustador del lenguaje poéticamente trabajado. Sus técnicas son siempre lógicas, diáfanas y exactas, lo que permite, por un lado, la fluidez justa del relato y, por otro, la penetración en diversos planos psicológicos, sociales e imaginativos. En sus últimos relatos, sobre todo, demuestra un dominio total de su lenguaje literario y de sus procedimientos narrativos:

**“Reinventar la vida. Eso exige imaginación. Y repito: imaginación lingüística. No es tarea común; no implica selección en el vocabulario solamente,**

sino que se trata de una selección vasta. No basta el vocabulario. Hay que trabajar los ritmos de la frase, renovar la estructura dialógica, innovar la disposición de los elementos integradores de la frase.

(...)

(...)un relato complejo, de temática intrincada, ofrece inevitablemente su correlato lingüístico" (17).

Al hablar sobre los tipos de discurso preferidos en la obra de Ribeyro, volveremos a enfocar problemas que tienen que ver directamente con este punto. En ese sentido ampliaremos un poco más el horizonte de como Ribeyro trabaja a partir del instrumento del lenguaje que domina, después de lo cual podremos concluir que hace de éste un uso preciso y medido, con una plena conciencia, con manejo hábil y sugestivo.

En la línea de lo que venimos diciendo, Ribeyro plantea el reclamo de un lector, colaborador comprometido, sobre todo para captar la perspectiva irónica de la mayoría de sus relatos. Ya no estamos ante el autor sino ante el relato: y el relato es no sólo el tema, sino su lenguaje. El lector va siguiendo el desarrollo, recreando: esa re-creación está prevista, preparada estilísticamente por el autor moderno. Somos de pronto colaboradores anónimos de la narración. El relato contemporáneo no se hace sin nosotros, estamos comprometidos con él:

"(todo lo cual) supone un trabajo. Domina ahora la conciencia de que la obra literaria ya no refleja la vida: ahora la re-construye la re-crea. La realidad circundante ya no interesa como totalidad; el artista ve en ella nada más que un catálogo de promesas y elige sólo las que su expresión necesita. Una prosa que satisfaga esta inquietud tiene que ser prosa que responda a un trabajo de imaginación lingüística (...) (o como dice Ribeyro) el artista "sólo elegía los datos que le interesan... para ordenarlos de acuerdo a su propia sensibilidad" (18)

#### 1.4. Características e ideal del narrador ribeyreano.

A efectos de la deliberada renuncia a utilizar técnicas sofisticadas que intentaran ocultar el carácter artificioso y ficticio de la escritura, la presencia del narrador en Ribeyro se hace muy manifiesta. No ocultar al narrador es dejar al descubierto la primera convención literaria aceptada desde los inicios de la novela moderna, lo cual obedece a una concepción literaria como una falsedad que no debe ser



ocultada, que no debe ser enmascarada.- lo contrario sería poco leal con el lector (cfr. AT. "Tristes querellas en la vieja quinta" III, 25).

La presencia del narrador -haya adoptado punto de vista interno o externo a sus personajes, se encuentre distante o cercano de los hechos que narra- se manifiesta en una clara conciencia del acto de relatar, del acto de emisión del enunciado narrativo, conciencia que se transmite al lector implícito y que supone no oculta que todo discurso narrativo es el discurso de un Yo desde un Aquí y un Ahora determinados y que generalmente es relato de hechos pasados. En cuanto a la duración del acto de enunciación narrativa, existe una fuerte convención literaria que invita a tratarla como si fuese instantánea.

La determinación temporal más importante de la instancia narrativa es su posición en relación a la historia. Genette distingue la narración anterior a la historia (relato predictivo), la narración simultánea a la historia, la narración intercalada (toma lugar entre varios segmentos de la historia, como en las novelas epistolares). Lo que afirma Martínez Bonati es que la única epistemológicamente válida es la primera.

Dentro de ese *narrandum* de los hechos pasados, lógicamente puede haber un antes y un después respecto de algún punto determinado, pero que no se confunde con el aquí y el ahora del acto mismo de enunciación. Es por esto que cuando el narrador ribeyreano predice (cfr. AT. "Tristes querellas en la vieja quinta", consiste en aparentar ignorancia del futuro (convención postulada por los naturalistas en aras de una mayor objetividad), si consideramos, como acaba de señalarse, que por lo común el relato (literario o no literario) es relato de sucesos pasados (y por ende conocidos) desde el aquí y ahora del acto de enunciación.

"Lo verosímil (pero lo convencional) aceptado en la novela realista del siglo pasado es lo contrario: que el narrador sea testigo invisible de los actos ajenos en la inmediatez de la ocurrencia (showing). El esfuerzo por dar la impresión de inmediatez, de contemporaneidad, es un hecho epistemológicamente inverosímil pero paradójicamente invocado en aras de una mayor objetividad por la novela realista del siglo pasado.

Ribeyro utiliza los dos procedimientos: dar cuenta de los hechos en su aparente inmediatez como en "Explicaciones a un cabo de servicio" (I. 143), por ejemplo, y situarse desde un aquí y un ahora claro y posterior respecto de los hechos narrados. Pero no se le oculta ni pretende ocultar el carácter convencional del primer procedimiento. Y aún podemos afirmar que Ribeyro nunca pretende acallar su "alter-ego" narrante. Desea producir en sus cuentos una quiebra constante de la ilusión de realidad.

ocultada, que no debe ser enmascarada. -lo contrario sería poco leal con el lector (Cfr. AT. "Tristes querellas en la vieja quinta", III. 25).

La presencia del narrador -haya adoptado- punto de vista interno o externo a sus personajes, se encuentre distante o cercano de los hechos que narra- se manifiesta en una clara conciencia del acto de relatar, del acto de emisión del enunciado narrativo, conciencia que se transmite al lector implícito y que supone no ocultar que todo discurso narrativo es el discurso de un Yo desde un Aquí y un ahora determinados y que generalmente es relato de hechos pasados. En cuanto a la duración del acto de enunciación narrativa, existe una fuerte convención literaria que invita a tratarla como si fuese instantánea.

La determinación temporal más importante de la instancia narrativa es su posición en relación a la historia. Genette distingue además la narración de hechos pasados (ulterior- la más frecuente), la narración anterior a la historia (relato predictivo), la narración simultánea a la historia, la narración intercalada (toma lugar entre varios segmentos de la historia, como en las novelas epistolares). Lo que afirma Martínez Bonati es que la única epistemológicamente válida es la primera.

Dentro de ese narrandum de los hechos pasados, lógicamente puede haber un antes y un después respecto de algún punto determinado, pero que no se confunde con el aquí y el ahora del acto mismo de enunciación. Es por esto que cuando el narrador ribeyreano predice (Cfr. AT. "Tristes querellas en la vieja quinta", III. 25) está utilizando un recurso más verosímil que aquel que consiste en aparentar ignorancia del futuro (convención postulada por los naturalistas en aras de una mayor objetividad), si consideramos, como acaba de señalarse, que por lo común el relato (literario o no literario) es relato de sucesos pasados (y por ende conocidos) desde el aquí y ahora del acto de enunciación.

"Lo verosímil" (pero lo convencional) aceptado en la novela realista del siglo pasado es lo contrario: que el narrador sea testigo invisible de los actos ajenos en la inmediatez de la ocurrencia (showing). El esfuerzo por dar la impresión de inmediatez, de contemporaneidad, es un hecho epistemológicamente inverosímil pero paradójicamente invocado en aras de una mayor objetividad por la novela realista del siglo pasado.

Ribeyro utiliza los dos procedimientos: dar cuenta de los hechos en su aparente inmediatez como en "Explicaciones a un cabo de servicio" (I. 143), por ejemplo, y situarse desde un aquí y un ahora claro y posterior respecto de los hechos narrados. Pero no se le oculta ni pretende ocultar el carácter convencional del primer procedimiento. Y aún podemos afirmar que Ribeyro nunca pretende acallar su "alter-ego" narrante. Desea producir en sus cuentos una quiebra constante de la ilusión de realidad.

No nos oculta que "mostrar" los hechos sólo puede ser una "manera" de contarlos. (Cfr. AT. "Alienación", III. 63). Allí encontramos además una tematización de lo que supone el acto de narrar o relatar. El narrador homodiegético tiene una clara conciencia del acto de relatar. El puede anticipar ya que se trata de un narrador que nos hace asumir la ficción de estar pronunciando un discurso natural, en el que quiere seguir los imperativos de una memoria fidedigna en el que se pone como testigo de los hechos que narra y dueño de los juicios y valoraciones que emite. Y puede también anticipar lo que sucede en la historia (si bien no lo desea) porque deja claramente establecido el aquí y el ahora de su acto de enunciación, sus parámetros espacio temporales. El narrador maneja las riendas de su relato (Boby López) como un testigo de hechos pasados desde aquí y ahora, no como un testigo invisible en presencia de los hechos mismos. Por otro lado, el narrador trata de verosimilizar su discurso aduciendo pruebas y documentos que le permiten dar cuenta de aquellos sucesos vividos por López que de otra manera no hubiera podido verosímilmente narrar. Sirve este ejemplo para ilustrar lo que entendemos por tematización del acto de relatar.

Desde el punto de vista del no enmascaramiento de la ficción hay una clara intención, aun por parte del narrador ficcional, de dejar sentado que su relato está dentro de la convención literaria, como se ve, por ejemplo, en el título: "cuento edificante seguido de un breve colofón" en la mención de su relato como "parábola" y en el tratamiento caricaturesco de lo que serían las fuentes verosimilizadoras en géneros como la crónica (Cfr. también AT. "La señorita Fabiola" III. 79) donde ocurre algo parecido de tematización del acto de narrar.

Martínez Bonati (Dispositio 1980 - 81) establece como hipótesis la existencia de un discurso natural fundamental que funciona como término de comparación frente a otros tipos de discursos (entre ellos el ficcional) y que facilita el reconocimiento y clasificación de la índole y los modos de transformación de dichos discursos, ya que no le parece posible descubrir transformaciones sin referencia a un discurso original que las sufre, cuanto mayor sea la proximidad de un discurso al modelo proporcionado por el discurso fundamental, mayor será su credibilidad:

"En el discurso ordinario privado, que es el de nuestro ejemplo, lo que hemos definido como discurso natural o fundamental ocupa una posición intermedia entre dos extremos: el extremo de una descripción inmediata de la propia experiencia pasada (una especie de protocolo perceptual retrospectivo) y el extremo de la repetición de un juicio anónimo basado en experiencias ajenas y remotas. La credibilidad del discurso natural es máxima, porque se basa en experiencias propias, pero a diferencia del protocolo perceptual retrospectivo no

pretende basarse en una memoria absoluta. La legitimidad epistemológica de relatos en primera persona (...) reside (...) en que el relato por su exactitud instantánea, supone una memoria perfecta de lo vivido, además de una percepción desapasionada y objetiva en situaciones que no la favorecen" (19)

El discurso funciona como una especie de paradigma de modelo de discursos. Sostiene que sólo es posible en el habla cotidiana pero que ya en esta se producen algunas transformaciones de dicho discurso que se observa en el discurso ficcional. Precisa también que los factores del discurso -los llama parámetros prelingüísticos- son la voz, la persona que habla, el lugar y tiempo del hablar, la experiencia comunicada, las categorías, el juicio expresado y el ACTO ejecutado mediante el discurso. De acuerdo a estos factores define lo que es el discurso (o hablar):

"En la medida en que el discurso es cuenta directa de una experiencia vivida, coincide con él, el dueño de la voz con la persona que sostiene lo dicho. Además esta persona es, en tal caso, el sujeto de la experiencia vivida, y esa experiencia el tema del discurso. Así mismo, lugar y tiempo de la producción del discurso son en este caso los ejes que determinan sus indicaciones temporales y espaciales ("esta mañana", no ahora, "en la oficina", allá no aquí). Las categorías de la descripción así articuladas son las usuales y características de ese hablante; el juicio expresado, su juicio sobre la materia. Por último, el dar cuenta o relatar lo vivido, que es típico del acto del lenguaje que da forma a ese discurso, es el acto que nuestro hablante al hablar ejecuta.

Esta coincidencia de productor de la voz, persona que sostiene lo dicho, lugar y tiempo de la producción del discurso, sujeto de la experiencia vivida que se comunica, usuario habitual de las categorías o el dialecto de la descripción, autor del juicio expresado y sujeto responsable del acto del lenguaje que determina la forma del discurso, define lo que podemos llamar un hablar natural o fundamental (20)

Constituye transformaciones frente a ese discurso fundamental: aquél tipo de discurso donde predomina el "showing" frente al "telling", es decir, donde se narran los hechos en su acontecer y, por tanto, donde el aquí y ahora del discurso ha dejado de ser los del lugar y tiempo de su producción:

**“Pocas obras de ficción poseen una verosimilitud formal, discursiva, tan rigurosa como algunas de las novelas de la tradición picaresca (...) En estas obras, que son consideradas generalmente como precursoras de la novela realista moderna, culmina definitivamente para iniciar un largo proceso de transformación y disolución que llega hasta nuestros días, la imitación ficcional del discurso natural. El desarrollo novelístico de la escena, de las técnicas del “showing”, de la presentación objetiva del diálogo, a expensas de los resúmenes narrativos, de la técnica del “telling”, desarrollo inaugurado por *El Quijote*, va reduciendo más y más la verosimilitud del discurso, al mismo tiempo que intensifica el efecto de lo que Henry James llama “la ilusión de realidad” (21)**

El uso del estilo directo también supone una transformación porque es la transmisión del discurso de otro, y no coincide voz y persona que habla. Así mismo, transmitir un juicio ajeno será una desviación de este hipotético discurso natural. El Estilo Indirecto será otra transgresión porque lo enunciado por otra persona se reproduce dentro de las categorías del hablante primario aunque no en su estilo original. Por otro lado, en el Discurso Indirecto (DI) se da la coexistencia de dos ejes temporales: el ahora del hablar del hablante primario (para el cual lo relatado es pretérito) y el ahora del hablar del otro (para el cual se abre una perspectiva de futuro. El Estilo Indirecto Libre (IL) que no se encuentra en el habla cotidiana, implica la coexistencia total de dos sistemas de factores de discurso, tanto que la voz del hablante primario y la voz del personaje se confunden en un continuo narrativo. Bonati señala también otras transformaciones de este discurso fundamental, tales como el juego con el sistema pronominal (por ejemplo, usar una segunda persona que abarque la primera y la tercera, y otras), el uso del presente en la narración, del cual afirma que “se le podría llamar Estilo Directo Libre (DL), pues como el Directo (D), mantiene una perspectiva exterior al personaje y, como el IL ha abandonado el eje temporal original. Son consideradas también transformaciones los juegos temporales, como narrar una vez lo que sucede regularmente, la parodia o la instancia del lenguaje ajeno donde lo que se evoca no es el enunciado mismo del otro, sino sólo su ideolecto, su sistema conceptual (Cfr. AT “Alienación”) Otra transformación respecto del discurso natural la constituye la reproducción del juicio de otro o el discurso de experiencias impersonales que pueden ser adoptados por el hablante primario como propias o no.

Si tomamos en cuenta estas reflexiones en torno a la novela realista es por el interés que nos ofre-

cen, puesto que consideramos a Ribeyro inscrito dentro de este tipo de discurso. Lo que no quiere decir que Julio Ramón Ribeyro sea insensible a formas narrativas contemporáneas, como lo demuestra en algunos cuentos, sino que las características generales de su técnica y estilo están más emparentadas con el realismo del siglo XIX, si bien es plenamente consciente de la artificiosidad y convencionalidad de los recursos de un tipo de discurso semejante. Ribeyro prefiere dichas convenciones a la que predominan en el siglo XX ("...monólogo interior, escritura automática, lenguaje coloquial" -loc. cit.-) que intentan ocultar el carácter convencional de la literatura y que constituye por ello una doble afectación. Tanto más afectado que un Proust puede ser un Celine o tanto más que un Borges un Rulfo. Lo que debe evitarse -según él- no es la afectación congénita de la escritura sino la retórica que se añade a la afectación.

Así pues, el afán de objetividad del discurso realista, que presenta los hechos en la inmediatez de su acontecer, resulta inverosímil con respecto al acto de enunciación de dicho discurso, porque supone la presencia del narrador como un testigo invisible de sí mismo o de los actos de otros en el momento mismo de su recurrencia, lo cual implica también trasladar el eje (de su recurrencia) espacio-temporal del acto de enunciación al del enunciado:

**"La fantasía irrealista del discurso novelístico moderno surge, precisamente como el instrumento de la visión realista de la vida cotidiana. La verdad de nuestra experiencia inmediata, inaccesible al que la vive, al que está dentro de esa experiencia, debe ser reconstruida con un órgano experiencial imaginario y ficticio: la óptica narrativa de la llamada "objetividad".**

La óptica "objetiva" trae consigo la desaparición estética o fenoménica de la persona que narra y de la situación de elocución. No se intuye un destinatario lingüísticamente particularizado. No se percibe el acto narrativo. El pasado que se narra (implícitamente a veces, pues la escena puede ocupar todo el texto) asume todo el campo de la intuición lectiva y se torna así virtual presente, dando lugar, como vimos antes, a un nuevo sistema de parámetros demostrativos, otros aquí y ahora, que entran en conflicto con el pretérito narrativo, pero también con el virtual aquí de la instancia narrativa. El desplazamiento del eje temporal, su duplicación, mejor dicho, es sólo una de las varias transformaciones del discurso natural que se despliegan en la literatura narrativa.

El escándalo epistemológico de la novela realis-

ta moderna no es la llamada "omnisciencia" del narrador autorial, que resume, juzga, define, con categorías caracterológicas e historiográficas acaso erróneas, pero ciertamente no a priori inválidas. El escándalo es, precisamente, la fingida percepción inmediata de lo inmediatamente imperceptible (la interioridad o la soledad ajenas) que caracteriza el discurso de Flaubert de Henry James, de Hemingway, etc." (22)

Genette plantea una importante distinción entre voz y modo narrativos, quien narra los hechos (narrados fuera o dentro de la historia, presente o ausente como personaje) y quien los ve (quien regula la información narrativa, el que establece diferentes distancias y perspectivas frente a los hechos de referencia relatados). La instancia narrativa y la instancia focal no son necesariamente coincidentes, precisamente por ello Genette no utiliza las denominaciones "la tercera persona", que implican una identificación de ambas. La ubicación del narrador le permite a Genette distinguir la existencia de tres niveles narrativos: extradieguético (todo lo que queda fuera de la diégesis, de la historia: el narrador en tanto narrador y el narratario en tanto narratario), intradieguético (lo que queda dentro del relato: sucesos contados dentro de un primer nivel), y metadieguético (relato que se cuenta dentro del relato). Combinando estos tres niveles con la ubicación del narrador en el relato: homodieguético (presente como personaje) y heterodieguético (narrador ausente como personaje), tenemos que Genette habla básicamente de cuatro tipos de narradores: extradieguético-heterodieguético (narrador del primer nivel y ausente como personaje), extra-homodieguético (narrador del primer nivel y presente como personaje), Autodieguético, cuando además es protagonista de su propia historia), intra-heterodieguético (narrador del segundo nivel y ausente de la historia), intra-homodieguético (narrador del segundo nivel y presente como personaje).

Genette dice también al hablar de perspectiva que la focalización interna raramente es aplicada con el rigor que requiere una completa ausencia de descripción externa (desde fuera del personaje) o designación del personaje focal. Tan sólo en el monólogo interior o en el texto límite como *La jalousie* de Robbe-Grillet se realiza plenamente la focalización interna (Cfr. 1980, 192 - 193).

Todo lo que señala Martínez Bonati acerca de la inverosimilitud discursiva de la novela realista es algo de lo que Ribeyro es consciente en parte al reconocer el carácter doblemente afectado de los procedimientos que contribuyen a enmascarar la ficción.

Ribeyro no oculta la presencia del narrador sea este externo o interno a la historia. Su clara conciencia de la afectación consustancial a la ficción literaria -y a la literatura en general- lo lleva a recha-

zar las convenciones tendientes a disimular el acto narrativo y crear la sensación de que la historia se cuenta sola. Sin embargo, no podemos decir que para la competencia del lector medio la ilusión de "realidad" se quiebre en sus cuentos de manera evidente. Es necesario para ello una lectura atenta y profunda.

Martínez Bonati, demuestra que convincentemente la "ilegitimidad gnoseológica, ontológica y práctica" de las afirmaciones del discurso novelístico. Sin embargo, aunque sea gnoseológicamente ilegítimo, el lector no pone en duda la verdad del texto y lo acepta:

"Los rasgos de este discurso que lo descalifican como relato de circunstancia real son varios. Se habla allí largamente de individuos desconocidos sin que se aporte datos suficientes para posibilitar su identificación efectiva. En muchos casos, no se da justificación alguna para que nos ocupemos de sus vicisitudes, y no cabe duda de que se trata de sujetos oscuros, sin significación histórica o pública, y, con frecuencia, sin ni siquiera un notorio valor como casos ejemplares para una reflexión psicológica o moral. Por diversos indicios, en especial la vaguedad última de la identificación y el aire de improbabilidad o el de llana improbabilidad que tiene o los acontecimientos narrados o la óptica con que se los mira, se gana la certeza de que estos sujetos no han existido realmente, o que no han tenido verdaderamente lugar estos precisos acontecimientos, o al menos, que no han ocurrido exactamente tal como se los presenta. Nuestra incredulidad se hace definitiva al encontrarnos con afirmaciones narrativas o descriptivas que implican una percepción exactísima de lo que los individuos pertinentes hacen cuando están solos, inclusive de cosas que, evidentemente, ni ellos mismos pueden haber observado (como la expresión sombría que cubre sus rostros cuando miran al vacío en la intimidad de sus habitaciones, o el destello de locura de sus pupilas durante el solitario paseo nocturno). Ni comprendemos como pudo alguien llegar a conocer tales hechos, ni se nos identifica a este observador privilegiado. Para colmo algunas de estas referencias... a las personas del relato describen sus emociones y pensamientos más íntimos, no sólo sin que medie confesión que los dé a conocer, sino como si el narrador los percibiera directa e indirectamente, de un modo mucho más preciso que lo que le sería posible al propio sujeto de tales movimientos anímicos. Convendremos en que ningún ser humano puede tener tales percepciones, vale decir, en que estas afirmaciones son gnoseológicamente ilegítimas" (23)



Pasamos ahora a analizar más específicamente las características del narrador ribeyreano. Estas pueden ser confrontadas con su ideal de narrador, con el tipo de narrador que él más apreciaba. Así, en la prosa 83 parodiza un tipo de narrador que está demasiado presente, que da excesivas explicaciones y valoraciones propias, en contradicción con lo ideal de lo sólo sugerido:

**"Arte del relato: sensibilidad para percibir la significación de las cosas. Si yo digo: 'El hombre del bar era un tipo calvo', hago una observación pueril. Pero puedo también decir: 'Todas las calvicies son desgraciadas, pero hay calvicies que inspiran una profunda lástima. Son las calvicies obtenidas sin gloria, fruto de la rutina y no del placer, como la del hombre que bebía ayer cerveza en el Violín gitano. Al verlo, yo me decía: ¡en qué dependencia pública había perdido este cristiano sus cabellos!. Sin embargo, quizá en la primera forma resida el arte de relatar'". (24)**

También muestra rechazo hacia un narrador que sea totalmente objetivo frente a los hechos que narra y totalmente desapegado:

**"Solamente en la época del naturalismo más exacerbado se trató de someter la forma a la verdad y las novelas ilegibles de Zola y sus secuaces son la mejor demostración de los peligros que amenaza a la obra literaria cuando quien la escribe tiene pruritos de sociólogo. La obra literaria no es reflejo, sino recomposición de la vida.**

**(...)**

**(...) todo está descrito (en la novela Tierra prometida de Angell), además, desde un plano exterior al objeto narrado, lo que impide al poeta penetrar en sus personajes y mostrarnos la realidad desde cada uno de ellos. Creemos que el relato hubiera ganado muchísimo en originalidad si hubiera sido escrito desde la perspectiva del pequeño Juan Costa. Nos hubiera gustado ver desarrollarse la intriga desde el ojo infantil y precoz de un niño de doce años. Vista desde el plano omnisciente del autor, el desapego ya existente entre Angell y su tema se duplica y la peripecia nos llega un poco fría, un poco reportaje de periódico" (25)**

Prefiere un narrador prismático, que sea capaz de presentar las historias desde diferentes puntos de vista. Al hablar de los problemas de la novelística actual dice:

**"Otra innovación de orden técnico es la multipli-**

cación de puntos de vista o la recusación del papel privilegiado del narrador. En sus orígenes el autor de novelas tenía la misma relación con su tema que el historiador con su crónica y el autor épico con la epopeya, una relación de saber absoluto, de omnisciencia. El novelista planeaba sobre su novela, la narraba como algo exterior a él, desde un punto de vista único y elevado que le permitía tener una visión panorámica. En la novela moderna, en cambio, el autor desciende de su pedestal y se confunde con lo narrado, se subdivide en una pluralidad de narradores al identificarse con sus diversos personajes. De este modo, el tema es narrado desde diferentes ángulos y -a diferentes distancias. Se logra así una visión no sólo más rica, sino, en algunos casos muchísimo más verdadera. Tal método narrativo admite algo que no habían visto los clásicos: la ambigüedad de la realidad, la coexistencia de varias realidades según la perspectiva en que uno se sitúa. H. James y Faulkner fueron los precursores de este método narrativo" (26).

Ribeyro no pone como ideal la omnisciencia absoluta y sistemática sino que propone un término medio que incluye algunos elementos de la técnica moderna sin llegar a extremos de sofisticación "tecnicista". El narrador ha de mantenerse distante de lo narrado pero sin caer en el total desapego afectivo; y ha de estar presente, esto es, se debe hacer sentir en tanto productor del discurso narrativo sin que su presencia se imponga sobre lo narrado. Considera valioso un narrador con cierto desapego, que mantenga cierta distancia frente a lo relatado, pero al mismo tiempo uno que sea capaz de presentar los hechos desde el interior de la historia misma, desde el filtro de una conciencia. El narrador debe mantenerse, pues, a una "moderada" distancia del universo narrado, tanto más cuando se trata de acciones no-verbales (relato de sucesos) como cuando refiere discursos de otros (relato de palabras).

Según Genette, el MODO atañe, de un lado, a la relación entre la cantidad de la información narrativa y el grado de presencia del narrador que la transmite y, de otro, al punto de mira desde el que los hechos de referencia son presentados.

En la ficción el modo narrativo se refiere a las diferentes posibilidades de presentar un hecho con mayor o menor detallismo (Distancia) y de contarlos desde diferentes ángulos o puntos de vista (Perspectiva).

Genette establece también una importante distinción entre voz y modo narrativos, entre quien narra los hechos y quien los ve o "vive". Al definir el modo, sin embargo, implícitamente se refiere a la voz, porque ¿quién instauro el punto de vista? ¿quién proporciona mayor o menor información? No el relato a secas, sino la voz, el narrador (Rommon observa que los conceptos de voz y modo están

más emparentados de lo que Genette admite explícitamente). Por otro lado, sostiene que mimesis en palabras sólo puede ser mimesis de palabras. Sólo se puede hablar en sentido estricto de grados de dieguésis, grados de relatar sucesos, como palabras. Por lo mismo él distingue entre relato de sucesos y relatos de palabras.

Ahora bien, Genette utiliza el término “distancia” en sentido diferente al que nosotros venimos usando al hablar de las distancias del narrador ribeyreno -cercanía o proximidad de éste frente a los hechos que narra. Estas dos “distancias”, sin embargo, pueden implicarse mutuamente, y lo más probable es que el lector también lo haga, o si el narrador se compromete con un punto de vista, invitará subrepticamente al lector a hacer lo mismo (lo que no tiene que suceder necesariamente).

Nos interesan las nociones de relato de sucesos y relato de palabras e ilusión de mimesis, precisamente porque uno de los supuestos de Ribeyro es romper la ilusión de realidad poniendo al descubierto mecanismos literarios ya codificados. La noción de distancia que utilizamos aquí se vincula, pues, sólo en cierto sentido a las correspondientes categorías geneteanas.

Para Julio Ramón Ribeyro era deseable un cierto desapego por parte del narrador. Ribeyro nos muestra un lado positivo y otro negativo. El lado positivo implica un narrador que sabe tomar cierta distancia frente a los hechos relatados, esto es, que la asume conscientemente, como parte de una estrategia narrativa. Lo señala al comentar “Bon jour Tristesse” de Francois Sagan:

“El tema, una trivial historia de amor, fue tratando con mucha fineza, y con esa especie de desapego admirable por el oficio literario, esos guiños constantes al lector; que indicaban que la autora no se solidarizaba en absoluto ni con las pasiones ni con el destino de sus personajes”. (SN)  
(El aspecto positivo está dado sobre todo por las muestras de suave ironía, tan características del relato ribeyreano y de las cuales encontramos numerosos ejemplos’). (27)

El aspecto positivo, nos decía, está dado, sobre todo, por la muestra de suave ironía, tan característica, por otro lado, del relato ribeyreano y de las cuales encontramos innumerables ejemplos, baste señalar algunos: “Terra incógnita”, “Tristes querellas en la vieja quinta”, “Alienación”, “Silvio en El Rosedal”, etc.

Hay muchos matices en la ironía ribeyreana, que es, sin duda, una de las constantes importantes de su obra. Sólo este motivo podría dar para un amplio tema de estudio, fuera de nuestro propósito aquí. Anotamos, sin embargo, algunas matizaciones que de por sí son sugerentes.

La alternancia lejanía/proximidad en las relaciones del narrador con el protagonista hace posible una doble tonañidad, objetiva/subjetiva. Las funciones del narrador cuando trasciende los alcances de la visión del protagonista, giran en torno a la necesidad de crear una distancia entre el narrador y el mundo narrado, distancia que abre una perspectiva irónica, a veces grotesca, sobre la totalidad del sentido del texto, o mordaz como en "Alienación":

**"Debido a este procedimiento (...) la representación íntegra se desdobra y hace crisis: el lector adquiere un estatuto privilegiado en la dialéctica de la comunicación y accede a un campo valorativo que constantemente revela las contradicciones entre el ser y las apariencias de un universo incoherente. Frente a él, y gracias a la lejanía crítica alcanzada, el narrador desliza un ininterrumpido discurso irónico, desenmascarador" (28)**

**"El descubrimiento que hace el protagonista de estas mutaciones de la realidad es un elemento que se lleva a cabo en algunos de los cuentos, mientras en otros, su limitada visión crea un tono de ironía como la experiencia central del cuento" (29)**

El mecanismo fundamental para su configuración está dado, pues, por ese cierto distanciamiento consciente por parte del narrador y su complicidad con el lector implícito. El narrador crea a su vez un narratario equivalente. Es un mecanismo desenmascarador de la falsedad e inautenticidad de los seres que habitan ese mundo de ficción. Se convierte así en un elemento de criticidad que niega toda validez a ese mundo que reduce inevitablemente al fracaso existencial al ser humano, en forma de lamento más que de acusación, al exhibir a sus víctimas en sus contradicciones pero no lo que o quienes las victiman:

**"Con ironía ligera o trágica, siempre corrosiva, el narrador va desmantelando minuciosamente el sistema de las apariencias y va relevando, al mismo tiempo, su transfondo inverso de realidad (...) la operación desmitificadora se realiza a través de dos vías complementarias: en algunos casos el narrador propone la confrontación realidad / apariencia y el consecuente juicio sobre el carácter ilusorio de un conjunto de acciones, posturas o valores que ocupan el nivel de la representación, como un significado que no es asumido por la conciencia de los personajes y se formaliza únicamente en el diálogo entre el narrador y el lector (implícito); en otros casos, en cambio, los propios personajes descubren la inautenticidad de algunos sectores de su existir y ofrecen de sí mismos una visión homóloga**

... a la que proviene del discurso del narrador. Ocurren armónicamente como variantes muy parejas de un sólo eje semántico en el estrato de la significación" (30)

Otro mecanismo que crea ironía es la determinación y utilización de los títulos de sus cuentos. En este caso no es el narrador el que los pone sino el autor implícito -nos parece claro esto-. Remite a la ficción literaria puesto que se repiten intratextualmente, de manera más sistemática en el último libro, lo cual es una manera de explicarlo, de justificarlo. Dicha insistencia es también para resaltar el carácter ficcional de la literatura (porque los relatos de la vida real no llevan título (cfr. "Terra incognita").

El lado positivo del desapego del narrador frente a lo narrado estriba en los constantes guiños al lector, en la tonalidad entre condescendiente y burlona de sus relatos. El lado negativo de este desapego es visto por Ribeyro en la posición naturalista de observador con "pruritos de sociólogo" (loc. cit.), casi científico, que no se compromete para nada con los hechos narrados y que pretende representarlos con visos de objetividad:

"Solamente en la época del naturalismo más exacerbado se trató de someter la forma a la verdad y las novelas ilegibles de Zola y sus secuaces son la mejor demostración de los peligros que amenazan a la obra literaria cuando quien la escribe tiene pruritos de sociólogo. La obra literaria no es reflejo sino recomposición de la vida (SN)

(...)

(...) Todo está descrito (en la novela Tierra prometida de Angell), además, desde un plano exterior al objeto narrado, lo que impide al poeta penetrar en sus personajes y mostrarnos la realidad desde cada uno de ellos. Creemos que el relato hubiera ganado muchísimo en originalidad si hubiera sido escrito desde la perspectiva del pequeño S. Costa. Nos hubiera gustado ver desarrollarse la intriga desde el ojo infantil y precoz de un niño de doce años. Vista desde el plano omnisciente del autor, el desapego ya existente entre Angell y su tema se duplica y la peripecia nos llega un poco fría, un poco reportaje de periódico" (31)

Tenemos al fin que Ribeyro prefiere en teoría y en la práctica (Cfr. AT. en general) un narrador prismático, que sea capaz de moverse en la perspectiva de cada personaje. Prefiere disminuir la distancia entre narrador y personaje y así lo formula explícitamente:

“Dujardin tuvo una idea genial, que fue la de suprimir la distancia entre el narrador y el personaje y presentar su relato no como un racconto del autor sino como el proceso mental de una persona (...) (32).

El modo que prefiere utilizar Ribeyro para disminuir la distancia entre el narrador y los hechos de referencia relatados, estriba en la adopción de un punto de vista interno, lo que supone asumir el ángulo de mira de alguno de los personajes. En términos de Genette, prefiere la focalización interna-fija (centrada en un personaje), variable (centrada en más de un personaje) y múltiple (donde un mismo suceso es visto desde el punto de vista de varios personajes). Predomina en Ribeyro la primera: la interna-fija. Al mismo tiempo, y como muestra de su no demasiada cercanía, el narrador ribeyreano alternará entre esta focalización interna fija en un personaje y la focalización cero, en la que el narrador sabe más que el personaje. Si bien esta alternancia se da en el interior de cada relato, sin embargo, predomina a lo largo de la mayoría la focalización interna fija con cierta tendencia a inaugurar y clausurar el relato con focalización cero (Cfr. AT., Silvio en el Rosedal, sobre todo los cuentos: “Tristes Querellas...”, “El marqués y los gavilanes”, “Silvio en El Rosedal” y “El embarcadero de la esquina”).

Entre estos extremos de focalización cero y de un narrador casi despegado, encontramos en el transcurso del relato la alternancia de esta focalización con la interna fija en algún personaje. Esta última forma predomina en muchas partes de los relatos (la utilización de la focalización interna en Ribeyro va haciéndose cada vez más rigurosa a medida que pasa el tiempo, como lo hemos podido comprobar al hacer el análisis textual (Cfr. AT. “Terra incognita”, “El marqués y los gavilanes”, “Silvio en el Rosedal”, etc.).

Hemos podido comprobar la frecuencia de Ribeyro por mostrar los hechos desde una diversidad de prismas y no mediante un narrador imparcial y ubicuo. Ribeyro considera deseable escribir desde una perspectiva interna para así, a lo largo de su producción, dar una pluralidad de puntos de vista.

En cuanto al relato de palabras, el predominio del DI es una muestra de pleno control del narrador testigo sobre su narración, ya que la voz de los otros queda sometida a su propia voz, a su estilo y categorías. También encontramos ejemplos de DIL cuando el narrador transmite la perspectiva interior de su personajes, su manera de pensar. Son el tipo de IL compacto (Cfr. Rojas, 1980, p. 45) donde la marcas del discurso del personaje (DP) son respetadas por el narrador y puestas de manifiesto. Al mismo tiempo y ante la ausencia de marcas claras de subordinación de un discurso respecto de otro, la

visión del narrador básico parece confundirse con la de su personaje (volveremos sobre este punto).

En síntesis, con respecto a la aplicación de los ideales de distancia y cercanía del narrador ribeyreano frente al relato de sucesos, postulamos que este narrador se distancia de los hechos de referencia relatados mediante el recurso de la ironía, y se aproxima a los mismos adoptando el punto de vista de algún personaje, lo que hemos llamado siguiendo a Genette, focalización interna fija. En algunos casos será variable (Cfr. por ejemplo, "Silvio en El Rosedal").

El narrador ribeyreano se puede caracterizar en términos generales como una voz narrativa básica (en terminología de Genette) con un fuerte grado de presencia por lo común extra-heterodiegético (narrador de primer nivel, fuera de la historia y ausente como personaje). La preferencia por este tipo de narrador revela un parentesco entre la poética de Ribeyro y de Henry James.

En algunos casos, pocos, la focalización es variable (como en "Silvio en El Rosedal", si bien aquí predomina la interna fija de Silvio). En otros, el narrador es extra-autodiegético (cuando es un narrador testigo de su propia vida en el pasado, se trata de relatos de tipo autobiográfico) con la misma fluctuación de focalización cero e interna, como en los siguientes cuentos:

"Página de un diario" (I. 1952, p. 151 - 157)  
 "Los eucaliptos" (I. 1956, 157 - 167)  
 "Los moribundos" (I. 1961, 203 - 215)  
 "Por las azoteas" (I. 1958, 257 - 259)  
 "Bárbara" (II. 1972, 93 - 101)  
 "Los españoles" (II. 1969, 259 - 271)  
 "La señorita Fabiola" (III. 1976, 79 - 87)  
 "Sobre las olas" (III. 1976, 143 - 151)  
 "El polvo del saber" (III. 1974, 17 - 25)

En otros casos desaparece la instancia narrativa básica, como en los que anotamos a continuación:

"Explicaciones a un cabo de servicio" (I. 1957, 143 - 151)  
 "Los predicadores" (III. 1960, 229 - 237)  
 "Fénix" (II. 1962, 59 - 83)  
 "Las cosas andan mal, Carmelo Rosa" (II. 1971, 169 - 173)

Respecto a la cercanía y distancia frente al relato de palabras, es un punto que analizaremos en otro apartado, por considerarlo de especial interés. El discurso del personaje en los relatos ribeyreanos, por ser el discurso de otro dentro del de un narrador primario, el tipo de relación que guarden entre sí,

nos servirá para caracterizar no sólo al personaje, sino también al narrador. Consideramos que debe entenderse el modo de inserción del discurso del personaje (DP) dentro del discurso del narrador (DN), y además precisar el tipo del DP preferido por Ribeyro y la evolución -si la hay- de dichas modalidades en el autor que estamos analizando.

### 1.5. Configuración del narratario o lector implícito

El tipo de narrador que, como acabamos de ver, predomina en Ribeyro, ausente de la historia pero despegado de ella, al adoptar el punto de vista de uno (o varios) personajes, supone mayor trabajo por parte del lector, es decir, supone un lector activo, que sea capaz de descifrar de quien es la mirada que se le presenta y como esa mirada puede pasar de la omnisciencia a la visión limitada, de una perspectiva personal a una apersonal- sin ningún tránsito previo, como sucede en el siguiente ejemplo: “...era la Venus Hotentote....Dejó unos billetes y salió mirando escrupulosamente sus zapatos (...) (SN)(Tierra incognita”, p. 10) El subrayado marca el salto brusco, sin previo aviso de la focalización interna fija en el Dr. Peñaflor a una focalización externa.

“...el lector va siguiendo el desarrollo, re-creando: esa re-creación está prevista, preparada artísticamente por el autor moderno. Somos de pronto colaboradores anónimos de la narración. Ya el relato contemporáneo no se hace sin nosotros. Estamos comprometidos con él.

Las características recién señaladas suponen un trabajo. Domina ahora la conciencia de que la obra literaria ya no refleja la vida: ahora la reconstruye, la re-crea. La realidad circundante ya no interesa como totalidad; el artista ve en ella nada más que un catálogo de promesas y elige sólo las que su expresión necesita. Una prosa que satisfaga esta inquietud tiene que ser prosa que responda a un trabajo de imaginación lingüística (...)

(...)Somos los lectores parte necesaria de una narración contemporánea. Ya no estamos ante el autor sino ante el relato: y el relato es no sólo el tema sino su lenguaje. Aún cuando el autor nos haga testigos de una intimidad individual, perdemos hoy la conciencia de su labor mediadora... Esto puede considerarse como síntoma general de la narración de los últimos años”. (33)

Según la clasificación de Tacca (1978, 64 - 112) el narrador ribeyreano preferido es uno que se coloca fuera de la historia pero que fluctúa entre el “equiscente” (el narrador sabe lo mismo que su personaje) y el “omnisciente” (sabe más que el personaje). Cuando el narrador se coloca fuera de la his-



toria pero es equiscente, exige una mayor atención y esfuerzo por parte del lector (implicito) ya que la información que se proporciona está parcializada por la visión que los personajes poseen de ella:

"Esta forma exige, naturalmente, una mayor participación del lector, que debe de estar alerta: lo que se dice no es lo que es (...) sino lo que los personajes creen que es" (34)

Dadas las características señaladas (presencia no disimulada y movilidad de perspectiva), el narrador predominante en los cuentos de Ribeyro presupone un receptor (narratario o lector implícito) y, por intermedio de éste, un lector real que sea distante y consciente. Una cosa implica la otra, puesto que debe ser distante en tanto en cuanto consciente de que está ante una convención y recompone la realidad -por lo que no debe confundirse con ella-.

La ausencia de técnicas sofisticadas y la configuración del narrador, son resultados de la ampliación de un principio poetológico: de la creencia que literatura es una convención (...) y que no se deben ocultar sus reglas (Entrevista, 11.2.81), y que es preciso crear un distanciamiento en el lector, voluntariamente procurado, que le permite obtener "una mayor nitidez para captar adecuadamente lo que está leyendo" (idem).

Al referirse a las innovaciones técnicas actuales, Ribeyro menciona la "redistribución de la cronología" en el relato (1973) como, por ejemplo, desplazar el pasado y presentarlo como presente. Señala también que estas innovaciones eliminan el distanciamiento, y presentan un aspecto viviente y actual de lo que ya ocurrió (ibid.) Pero J. R. Ribeyro no pretende acortar este distanciamiento, sino, por el contrario, quiere que el lector sea en todo momento consciente de que está ante una convención, un mundo con leyes propias que no debe confundirse con el real: Literatura es una convención y no se deben ocultar sus reglas".

Para que el lector tenga la conciencia de lo que lee y de entender que está leyendo algo que no existe en la realidad, algo que es una obra literaria: he ahí el propósito o intencionalidad del escritor que nos ocupa.

Ribeyro postula, pues, un lector con una competencia literaria media que le permita reconocer con relativa facilidad ciertos mecanismos literarios ya claramente codificados (como los utilizados en la novela realista moderna a partir de El Quijote). Ser consciente de ellos implica darse cuenta de la ilusión de mimesis que una obra puede producir. Pero esta ilusión no es uniforme en todos los procesos de recepción, depende de factores histórico culturales, individuales, etc.

La competencia literaria del lector medio aún no lo hace plenamente consciente de otros recursos

convencionales, como los empleados en buena parte de la narrativa contemporánea y que, por lo mismo, resultan enmascaradores ante sus ojos y favorecen la "ilusión de mimesis". Totalmente inmerso en la ilusión, los recursos "naturalizadores" de la narrativa de hoy no son sistemáticamente utilizados por Ribeyro. Este no pretende engañar al lector. No corre riesgos. Utiliza procedimientos y técnicas que ya son totalmente familiares al lector moderno y que, sin embargo, -o por ello mismo- no ocultan su carácter convencional. Es necesario -según él- que "el lector tenga la conciencia de lo que lee y de entender que está leyendo algo que no existe en la realidad, algo que es una obra literaria" (entrevista, 17.2.1.981).

Quiere también ayudar al lector a realizar esta tarea difícil de distanciamiento frente a la obra. Quiere que el lector no dé crédito absoluto a lo que lee, que guarde la justa medida, la justa proporción frente a los hechos allí narrados. Un medio para lograr esto será la constante presencia, u omnipresencia del narrador, el no enmascaramiento de la ficción por medio de la no utilización sistemática de técnicas sofisticadas".

El interés por no ocultar las técnicas narrativas, los convencionalismos de la narración, la presencia del narrador a los ojos del lector, no implica pérdida del poder de sugerencia del relato. Ribeyro revela la técnica, el estilo, pero oculta en cuanto a la intención. Es decir, en sus narraciones hay una serie de claves, de signos ocultos que le corresponde al lector descifrar. El lector presupuesto por Ribeyro, entonces, no sólo es uno distante y consciente sino uno que sea capaz de trascender la literalidad del texto y leer entre líneas sentidos ocultos bajo una aparente sencillez (Cfr. "Terra incognita", "la juventud en la otra Ribera").

Ribeyro reconoció en la entrevista (17.2.81) que este interés por lo no-dicho, lo callado o lo eludido, constituía la huella que en él había dejado Henry James y mencionó un cuento "Noche cálida y sin viento" (II. 219) donde lo no dicho llega al extremo de convertirse en lo no escrito (Cfr. AT.). Notamos así como el vacío, las zonas muertas, las ausencias, son presencias significativas, a veces más que las mismas presencias reales. Sin embargo, es necesario insistir en que la tendencia a sugerir -en lugar de decir- no se deriva del enmascaramiento del acto de escribir ficciones. A veces se rompe esta sugerencia, unidimensionalizando en unos casos el sentido o abriéndolo en otra dirección completamente nueva y sorpresiva, el primer caso no es muy frecuente a nuestro modo de ver, si siempre se da -que son también escasos- ¿Cómo conciliar, pues, la pérdida de la sugerencia en Julio Ramón Ribeyro con su contraria, la sugerencia implícita?. No son las técnicas las que permanecen ocultas sino la intención narrativa. Lo primero es coherente con su deseo de desenmascarar la fic-

ción, de mantener la conciencia de la convencionalidad de los mecanismos literarios del lector. De allí que la aparente pérdida de sugerencia ya acotada no sea sino una fuerte presencia del narrador que interviene constantemente para opinar, comentar, aclarar lo ya dicho. Lo segundo, el empeño por dejar partes sustanciales de la historia como no-dichas, obedece al interés por crear un lector que -una vez consciente de los mecanismos narrativos- explore todas las posibilidades simbólicas que le ofrece la obra, un lector que sea capaz de encontrar el profundo significado del vacío, de la ausencia, de lo no escrito. Lo no dicho, lo apenas sugerido, le da al lector la posibilidad de elaborar una historia completa, a veces diferente. Estimula así la participación creativa del lector. Ribeyro pone a la vista a los narradores de sus relatos pero con frecuencia los obliga a callar:

“Una última observación de carácter más personal. Lo que le falta a mi juicio a esta obra ejemplar (se refiere al *Otoño del patriarca*) es el secreto, lo no-dicho, lo callado, lo que debe adivinarse o leerse entre líneas, esa dimensión invisible pero operante de las obras que más admiro. García Márquez está demasiado presente en lo que escribe, ocupa con realce “le devant de la scene” y no deja escuchar las otras voces que seguramente guarda y que le dan a una obra lo que simplemente se llama profundidad” (35)

#### 1.6. El discurso del personaje en los relatos ribeyreanos.

##### 1.6.1. *Modo de inserción del DP dentro del DN.*

Partimos del supuesto de que todo texto narrativo es un gran enunciado que se relaciona con su situación de enunciación, un acto de habla en un contexto determinado. De allí que a través del enunciado (en este caso el enunciado narrativo) podamos reconocer mediante señales gramaticales y semánticas al sujeto enunciante, en ficción, al narrador ficcional.

La estructura básica del enunciado narrativo está conformada por dos tipos de locución: el discurso del narrador y el discurso del personaje (Cfr. Rojas, 1980 - 81, 20). El DP se encuentra en una relación de inclusión respecto al primero (a quien podría llamarse “hablante primario” (Cfr. Martínez Bonati, 1980 - 81, 5).

La importancia teórica y práctica que posee para nuestro estudio del texto ribeyreano el deslinde entre ambas categorías deriva de la información semántica y estética que se puede extraer del estudio

de la especial configuración de dichas instancias.

Genette sostiene que si bien la mimesis de sucesos (en el sentido de "imitación" o presentación directa de acciones no verbales) es sólo una ilusión o una utopía, la mimesis de discursos parecería en principio no sólo posible sino incluso la "imitación" más cabal y exacta: aquello que consiste en la mera duplicación del objeto mimetizado. Como ejemplo de ella pone el discurso "referido" -usualmente llamado directo-, con su variante extrema del "discurso inmediato" (sin fórmula introductoria). Queremos notar, empero, siguiendo a Reisz de Rivarola (op. cit.) que semejante mimesis no es representación -modelización- de discursos reales sino que tiene por objeto el posible discurso de un hablante posible que en la ficción es presentado como efectivamente pronunciado por un hablante realmente existente. Establece tres tipos de relato de palabras conforme al grado de "distancia" entre la representación del discurso (el producto de la mimesis) y el discurso representado (el objeto de la mimesis). Insistimos en que esta distancia es establecida, tomando como coordenada al lector implícito y no al narrador, pues, como sostiene Tacca (1968) del manejo de estilos (directo, indirecto, indirecto libre) que haga el narrador "depende nuestra relación de lectores con los personajes" (133)

Una de las tesis de Genette es que habrá menos distancia entre discursos representados y lector, cuanto menor sea la presencia del narrador en él. Por tanto, el grado de discurso más mimético será el discurso referido (directo, directo libre), donde el narrador cede su voz momentáneamente al personaje. A veces lo hace totalmente, a lo largo de todo el texto. Un ejemplo interesante de este último caso lo tenemos en "Explicaciones a un cabo de servicio" (I. 1957 - 143), donde el narrador básico desaparece para dar paso a un largo discurso del personaje, el cual habla refiriéndose a dos ejes espacio-temporales: el de su aquí y ahora de su acto de enunciación y el pasado de los hechos ocurridos, inmediatamente antes, que explican el por qué de su captura (Cfr. AT.)

Pero estos dos ejes temporales no se confunden. El pasado lo es en relación con el ahora del acto de enunciación. Bonati sostiene que "este doble eje temporal de la narración, el eje original del tiempo del narrar y el eje creado por el narrar en un segmento delimitado del pasado, estructura la temporalidad narrativa" (1980 - 1981, 4). Para Genette "Explicaciones..." sería un caso extremo de mimesis pura y constituye lo que él llama discurso inmediato (1980, 173 - 175).

Todo el discurso que implica "Explicaciones a un cabo de servicio" podía estar precedido por el de un narrador básico que dijera, por ejemplo: "Fulano de tal le decía al cabo mientras éste lo llevaba a la comisaria...", etc. Ahora bien, es importante señalar que este tipo de cuento, con desaparición to-

tal de la instancia narrativa es excepcional en Ribeyro y pertenece a sus primeras producciones más bien. Tenemos ejemplos similares de otros cuentos donde desaparece la instancia narrativa básica, pero donde el discurso del personaje está más próximo a sugerir una visión interna de las cosas que una efectiva acción verbal. Tal es el caso de "Fénix" (III. 1962, 59), donde una misma realidad se presenta desde seis perspectivas distintas a través de otros tantos "discursos interiores" que no llegan a ser "auténticos flujos de conciencia". En "los predicadores" (II. 1960, 229) se da el caso de tres voces que hablan sin mediación de la instancia narrativa básica; hay aquí tres parlamentos al parecer dichos -"predicados"- a un "doctor" real o imaginario, que por su carácter semi-onírico (son dementes los personajes) pueden confundirse con interiores o con el caso extremo de estos, el fluir de la conciencia (cfr. Genette, 1980, 180). Tanto Genette como Tacca (1978, 106) reconocen que el supuestamente "realista" flujo de conciencia moderno es una utópica "representación" de la realidad. En términos de Ribeyro, constituye una "afectación a la segunda potencia", por cuanto "afecta a no ser afectado" (1978, 77). Tacca (quien lo identifica con "monólogo interior") dice que la eliminación fenoménica del narrador que se produce en el fluir de la conciencia sirve para destacar su presencia" (...) ¿pues cómo es posible que el pensamiento amorfo y naciente haya pasado al lenguaje articulado? (...) (106). Genette distingue entre un monólogo interior y tradicional y la utopía del auténtico monólogo interior (flujo de la conciencia).

Tenemos sólo un cuento donde encontramos un tipo de discurso de personaje que se ajusta más a la forma caótica de un auténtico "monólogo interior", o "flujo de conciencia" (Cfr. Tacca, 1978, 100). Se trata de "Las cosas andan mal, Carmelo Rosa" (II. 1971, 169), donde se presentan de modo inmediato los sentimientos, percepciones, reflexiones y conjeturas de alguien que mientras observa a un viejo ex-combatiente catalán, le dirige una especie de arenga imaginaria que oscila entre la piedad y la cólera (cfr. AT.)

Los anteriores casos citados son excepciones dentro de la narrativa cuentística de Ribeyro. Pronto veremos que la instancia narrativa nunca desaparecerá de la mayoría de sus relatos, puesto que, aún prefiriendo la forma directa de reproducción, el narrador ejerce control sobre ella eligiendo la extensión de los discursos directos y subordinándolos claramente a su propio discurso.

El segundo tipo de discurso que Genette distingue es lo que él llama discurso transpuesto, representado por el Estilo Indirecto y el Indirecto Libre, que todavía contienen dentro de sí señales y rasgos propios del estilo original del discurso del personaje reproducido por el narrador (1980, 171). Especialmente en el caso del Indirecto Libre (IL) se produce una mezcla de voces, puesto que no es posible

distinguir con claridad dónde acaba el estilo del narrador y comienza el del personaje. En los términos de distancia modal propuestos por Genette, establecen una distancia intermedia entre la representación del discurso del personaje y el discurso representado. Hay menor mimesis al ser mayor el grado de presencia del informante.

El Estilo Indirecto Libre es utilizado por Ribeyro con relativa frecuencia, sobre todo en los casos en que el relato es prioritariamente Discurso del Narrador. El Indirecto predomina en aquellos cuentos donde el narrador relata cosas ocurridas durante su niñez o en su inmediata juventud, cuando asume la forma autobiográfica (extra-autodiegético) donde lo que interesa es la narración de sucesos y palabras como recuerdos de la instancia narrativa, más que como hechos con existencia autónoma.

Finalmente, Genette habla del discurso narrativizado (1980, 171) como aquél donde la presencia del narrador es absoluta, lo obstaculiza la ilusión de mimesis propia de los otros dos tipos. Es aquel que no posee siquiera mínimos rasgos del supuesto discurso original del personaje, donde el discurso al que se hace referencia pasa a ser prácticamente considerado como un hecho más. Ribeyro también utiliza esta forma de reproducción en algunas ocasiones (cfr. "Silvio en El Rosedal", "Terra incognita", "Alienación") pero este tipo de discurso no es muy usado por nuestro autor.

Genette sostiene también que los distintos estilos discernibles en teoría, no están claramente separados en la práctica de los textos, que hay una coexistencia de estilos en la mayor parte de ellos. En Ribeyro esto es cierto solamente respecto de algunos de los cuentos del Tercer Tomo (como, por ejemplo, "El embarcadero de la esquina", "El marqués y los gavilanes", "Terra incognita", "Silvio en El Rosedal"), pero en la mayoría de los cuentos los estilos están claramente delimitados y hay la tendencia a utilizar prioritariamente un solo estilo. En los cuentos ~~hasta 1973~~, es clara esta tendencia en Ribeyro a ser consecuente con el estilo escogido para cada relato, sobre todo en aquellos de la década de los 50). A partir de 1973, debido a una inclinación creciente a confundir la voz del narrador con la de los personajes se notará una mayor afluencia de modos de reproducción del Discurso del Personaje, por lo que encontramos, en algunos casos, Directos e Indirecto libres mezclados con la voz del narrador quien, por adoptar una perspectiva interior, fusiona aún más su voz con la de los personajes. A partir de esa fecha, se producen también ciertos cambios pequeños en el tipo de recepción de los discursos (cfr. "Terra incognita", "Tristes querellas en la Vieja Quinta", "Silvio en el Rosedal" "El marqués y los gavilanes", y una parte de (la de Angel) en "El embarcadero de la esquina"). Se ve más claramente en los dos primeros.

Así como las nociones de Genette nos han parecido fundamentales para la comprensión de las rela-

ciones narrador-lector implícito y mundo (o discurso) representado en la ficción, para los fines de nuestro análisis utilizaremos la tipología establecida por Mario Rojas (Dispositivo, 1980 - 81, 19-55)

Al igual que Strauch (1974, 1975), Rojas considera cuatro tipos básicos de Discurso del Personaje (DP), sean éstos externos o internos: Discurso Directo Regido (DDR), Discurso Directo Libre (DDL), Discurso Indirecto Regido (DIR) y Discurso Indirecto Libre (DIL). A los rasgos distintivos propuestos por Doležel (1964) (sistema y uso de las tres personas gramaticales, sistema de los tres tiempos verbales, sistema apelativo o conativo, sistema de emotividad, sistema de semántica subjetiva, sistema lectal), añade los rasgos distintivos: regido/no-regido y oblicuo/no-oblicuo propuestos por Strauch. Los motivos que da Rojas para esta ampliación de los criterios delimitadores están en su idea de que la sola pareja mínima de rasgos distintivos (regido/no-regido, oblicuo/no-oblicuo), hace aparecer a los discursos del personaje como categorías fijas, disimulando la real complejidad de las variantes propias de cada tipo:

"Gérard Strauch (1974-1975) ofrece una tipología de DP en la que emplea el sistema de oposiciones binarias. Según Strauch es posible distinguir, tomando como referencia los dos pares de oposiciones oblicuo/no-oblicuo y regido/no-regido, cuatro tipos de discursos mediatizados (i.e.: D.P. sería un discurso mediatizado en cuanto es transmitido por mediación del narrador básico). La primera oposición permite diferenciar el Discurso Directo del Indirecto. El Indirecto es oblicuo porque los signos indicadores mantienen su embrague ligado a la instancia locutiva del personaje. La segunda oposición separa al DP, que está regido por un elemento lexical (verbo *dicendi* o *sentiendi*) perteneciente a DN, de aquel que se mantiene libre de esta atadura sintáctico-semántica.

(...)

La conjunción de los sistemas de oposición permite, como se lo propone Strauch, diferenciar los DP entre sí. Sin embargo, al reducir la descripción de DP a la pareja mínima de sus rasgos distintivos los hace aparecer como categorías fijas, ocultando tanto su dinámica interna como la serie de variantes que los constituye. Para captar estas variantes, se hace necesario distinguir otros rasgos inherentes al sistema de DP que, añadidos a los de Strauch, conformen una tipología más exhaustiva y totalizadora" (36)

Tomamos, pues, como referencia para nuestras consideraciones en torno al DP la tipología y terminología de Mario Rojas.

Ya vimos que la ilusión de mimesis (Genette, 1980, 164), de realidad (James), es lo que Ribeyro no considera deseable ni honesto con el lector:

**"Literatura es una convención y no se deben ocultar sus reglas. Poner en claro que el hecho de escribir es un hecho convencional me lleva a no tratar de ocultar la presencia del escritor. Es preciso darle a entender al lector que está leyendo algo que alguien le está contando y que ese narrador está presente: que no está oculto". (37)**

Lo cierto es que encontramos en sus cuentos una fuerte presencia del narrador. Esto se puede ver incluso en la elección que realiza del estilo de reproducción de los discursos de sus personajes.

A lo largo de los tres tomos son mayoría los cuentos en que predomina la diégesis pura (Cfr. AT.). La voz del narrador destaca nitidamente, su discurso está claramente definido. Ribeyro demuestra, además, marcada preferencia por la reproducción de la palabra de sus personajes en el DDR. Antes de ver las consecuencias teóricas y prácticas de esta elección, es conveniente apuntar que tampoco predomina la reproducción de largos diálogos enteros. En la mayoría de los casos, fragmentos de diálogo o incluso cortes de discursos de algún personaje cumplen una función subsidiaria dentro de la economía narrativa (cfr. "Tristes Querellas en la vieja quinta" III. p. 25) y, en otros casos, sirven para caracterizar mejor al personaje, para clausurar alguna secuencia narrativa, para cambiar momentáneamente la voz (cfr. AT. "Alienación) o, por último, para marcar algún momento trascendental en el relato (cfr. "Alienación". AT.).

La regla anterior tiene también sus excepciones, lo que acaba confirmándola. En los cuentos de estructura dramática, donde el narrador se oculta temporalmente, dejando que los personajes hablen solos, encontramos algunos ejemplos. No sólo es otra voz la que escucha, sino que se pasa al segundo eje temporal: la del discurso dentro del relato, pero, insistimos, son excepciones:

"El tonel de aceite" (I. 1953, 181 - 189)

"Junta de acreedores" (I. 1954, 81 - 101)

"Los moribundos" (I. 1961, 203 - 215)

"La piel de un indio no cuesta caro" (I. 1961, 215 - 227)

"Vaquita echada" (I. 1961, 269 - 279)

"La piedra que gira" (II. 1961, 101 - 109)



- “Agua ramera” (II. 1964, 159 - 169)
- “Un domingo cualquiera” (II. 1964, 191 - 205)
- “Espumante en el sótano” (II. 1967, 205 - 219)

Los cuentos en los que predomina el discurso del narrador (DN) son los siguientes:

- “La insignia” (I. 1952, 101 - 109)
- “Página de un diario” (I. 1952, 151 - 157)
- “Doblaje” (I. 1953, 117 - 127)
- “La Molicie” (I. 1953, 127 - 135)
- “Scorpio” (I. 1953, 167 - 175)
- “Demetrio” (III. 1953, 109 - 115)
- “Los eucaliptos” (I. 1956, 157 - 167)
- “El profesor suplente” (I. 1957, 245 - 253)
- “El banquete” (I. 1958, 109 - 117)
- “Te querré eternamente” (II. 1960, 83 - 89)
- “Nada que hacer monsieur Baruch” (II. 1967, 127 - 139)
- “El próximo mes me nivelo” (II. 1969, 271 - 283)
- “Los cautivos” (II. 1971, 117 - 127)
- “El ropero, los viejos y la muerte” (II. 1971, 283 - 291)
- “Bárbara” (II. 1972, 93 - 101)
- “El polvo del saber” (III. 1974, 17 - 25)
- “Alienación” (III. 1975, 63 - 79)
- “La señorita Fabiola” (III. 1976, 79 - 87)

Que el DN predomine sobre el DP es la tendencia general en Ribeyro, pero hay una evolución en este sentido: de 1950 a 1960, 1960 y 1972 (son fechas aproximadas) el DN gana terreno frente al DP y en los relatos de 1973 hasta 1977 el DN ocupa claramente el primer plano, se apodera paulatinamente de del relato y de los discursos de sus personajes (son excepciones “Cosas de machos” (1976) y algunos fragmentos de “El embarcadero de la esquina” (1977). Esto último se muestra en la relativa proliferación del DIL (volveremos sobre ello).

Señalábamos que el DDR es la forma de reproducción del Discurso del Personaje preferida por el

narrador ribeyreano en los tomos I y II. En el tomo III, el DDR disputará su supremacía con otros tipos de reproducción, sobre todo con el DIR considerado ejemplo máximo de control del narrador sobre lo narrado y por algunos ni siquiera discurso del personaje). También encontramos un número creciente de ejemplos de DIL, básicamente en los tres cuentos:

“Silvio en El Rosedal”, “El embarcadero de la esquina” (perspectiva del poeta) y “El marqués y los gavilanes”. Se dan también algunos casos aunque no muy abundantes de DDL.

Rojas caracteriza al DDR con el rasgo / + regido/ y /-oblicuo/. No oblicuo porque en el discurso en sí se reproduce fielmente el enunciado del personaje. / + regido/ porque hay marcas en DN: los verbos introductorios dicendi o sentiendi o análogos), que subordinan el DP al DN (Rojas, 1980 - 1981, 32). Rojas no se refiere explícitamente a otras señales gráficas, como comillas, guiones, dos puntos, etc. que indican también subordinación. Con Delézel (1964, 260 y s.s.) -referido por Rojas- nosotros sí los hemos considerado como elementos determinantes del rasgo regido a efectos de nuestro análisis. Se trata del discurso de otro, sostenido por otra voz en otro tiempo y lugar, dentro de sus propias categorías y estilo. El narrador “calla” momentáneamente para “cederle la palabra” al personaje. Sin embargo es ilusorio pensar que el narrador desaparece al reproducir un DDR. (Tacca 1978, 136 - 137) afirma que aún en el diálogo, el narrador está tan presente como los personajes y que su “desaparición” es “ilusión”, “alquimia”.

Nos referiremos a continuación a las formas de control del DD por el narrador. Rojas distingue tres formas de control del narrador sobre el DD (no sólo regido, sino también el libre). La forma de control más clara estriba precisamente en su preferencia por ese mismo estilo de reproducción del DP. El narrador considera de tal relevancia lo que el personaje dice y piensa, que elige la variante más mimética:

“Formalmente se esforzará por registrar todas las peculiaridades lingüísticas, especialmente fonéticas y sintácticas, que reflejan el dialecto o ideolecto del personaje; conceptualmente todas las marcas semánticas que caracterizan su expresión (...)  
(38)

La preferencia por el DD permite al lector virtual estar más cerca del personaje y al narrador exponer diferentes puntos de vista, lo cual sería una muestra más del ideal ribeyreano de un narrador prismático, ya que al dejar que el personaje se exprese en sus propias categorías, posibilita a la vez que se transmita la personal visión del mundo que todo discurso original y propio lleva implícito.

El narrador controla el discurso de su personaje mediante la selección de aquello que va a reproducir, de la extensión del discurso reproducido y de la pertinencia que éste posea para la caracterización de su personaje y para la economía general del relato. En algunos casos la omisión de determinados fragmentos puede poner en entredicho la credibilidad del narrador. Tal vez "Los predicadores" (II. 1960, 229 - 237) y "Explicaciones a un cabo de servicio" (1957, I. 143 - 151) pudieran ser un ejemplo de este último caso, pero en realidad, no son narradores básicos, sino personajes que hablan sin mediación de esa instancia y, además, la credibilidad del lector implícito frente a los discursos de estos personajes queda en entredicho, más que por omisión de discursos de otros (que si los hay, al "seleccionar" también ellos lo que desean reproducir), por la configuración misma de estas voces que hablan: dementes en un caso y beodo en el otro.

En cuanto al narrador que selecciona aquellos fragmentos de diálogo o de discursos directo de sus personajes, si encontramos ejemplos claros en Ribeyro y consideramos que esa es su tónica dominante. Muchas veces ese recurso está asociado a la ironía ribeyreana, que se manifiesta en la caracterización de un personaje con cierta distancia. Se reproducen solo aquellos discursos del personaje que pueden contribuir a dar una imagen suavemente irónica del mismo. (cfr. AT. tercer volumen).

Ahora bien, en cuanto a DD y linealidad. Señalemos algunas cosas. Sostiene Rojas que "otro aspecto que refleja el control del narrador es la distribución de los enunciados reproducidos, en el lugar en que son insertados en el D.N. (1980 - 81, 31)

Dentro de la tónica general del relato ribeyreano, un discurso narrativo que sigue la secuencia logico-temporal de la "fábula", el DD tiende a aparecer en los momentos en que el personaje presumiblemente lo ha enunciado. Esta es una característica más de la reiterada "clasicidad" del relato ribeyreano y una muestra de la relativa concordancia de "fábula" y "szujet" (cfr. Tomashevski (1970, 202 - 228). Ya que esta concordancia constituye una cierta constante en Ribeyro, será interesante citar las excepciones. Aquellos relatos en los que se produce una dislocación espacio-temporal de enunciado del personaje que conllevan una ruptura de la coincidencia temporal entre fábula y szujet. (cfr. "Los jacarandás, II. 1970. 237). Ejemplos similares pero no tan extremos de relatos que rompen la linealidad mediante superposición de diálogos de diferentes situaciones enunciativas los encontramos en: "Mientras arde la vela" (I. 1953, 49), "Mar afuera" (I. I. 1954, 29), "La tela de Araña" (I. 1959, 61). En "la juventud en la otra ribera" (III. 1969, 185), encontramos un caso de una no coincidencia temporal entre fábula y szujet, pero no provocado por superposición de diálogos sino por recuerdos del personaje protagonista.

Los juegos temporales producidos mediante superposición de diálogos -si bien son escasos en

Ribeyro- son una señal de experimentación con técnicas narrativas de la llamada novela contemporánea:

**“Uno de los procedimientos típicos de la narrativa tradicional para alterar la ordenación espacio-temporal de los hechos relatados era la redistribución de los motivos y la ruptura de su relación cronológica-causal. Para lograr este mismo efecto de dislocación temporo-espacial, la narrativa contemporánea experimenta con una interferencia de tipo formal, en el plano del discurso en vez de hacerlo con una interferencia de contenido” (39)**

Veamos ahora algunas formas favoritas de rección y discurso atributivo.

Rojas afirma, por último, que esta forma de control del narrador sobre el Discurso Directo de su personaje se observa en los comentarios que sirven para introducir o caracterizar dicho discurso, en los datos contextuales acerca de la situación de enunciación del personaje, etc.:

**“El control del narrador se observa también en sus comentarios sobre aspectos supralingüísticos relacionados con la situación de enunciación del personaje, como así mismo en las observaciones de carácter metalingüístico sobre los enunciados del personaje, sobre todo los de tipo suprasegmental” (40)**

Estas determinaciones tienen especial importancia en la reproducción regida del Discurso Directo y en conjunto reciben el nombre de Discurso Atributivo (Prince, 1978, 305). El Discurso Atributivo pertenece al DN:

**“Les locutions et les phrases qui dans un récit (je pense au récit écrit), accompagnent le discours indirect et l'attribuent à tel personnage ou à tel autre -les “dit-il”, “s'écria-t-elle”, “demanda-t-il en soupirant”, “répondit-elle en regardant la toile” qui régissent partiellement la circulation des voix et contribuent à situer la parole, son origine, son contexte, et sa destination (...)” (41)**

El discurso atributivo está constituido por todas las frases y expresiones del DN que acompañan generalmente al DD: informaciones sobre el locutor, sobre el lugar y tiempo de la enunciación, cualidades fonológicas, sintácticas y semánticas del enunciado del personaje, la intención comunicativa de los lectores, el tipo de interacción que se establece entre los interlocutores como resultado de la comunicación lingüística, etc. (...) puede asumir otras funciones estéticas como por ejemplo ser un

Índice revelador para la caracterización del personaje'' (42)

Como elemento esencial del DA es el verbo dicendi o sentiendi, que en sentido más general Rojas llama verbo introdutorio. Estos verbos son los que anuncian que va a haber un cambio en el nivel discursivo. Pueden dar además otro tipo de información: la vinculación del discurso reproducido con otros enunciados, datos sobre rasgos semánticos de la elocución, rasgos estilísticos del discurso del hablante, etc. A este último tipo de verbos introductorios, Strauch (referencia de Rojas, 1980 - 81, 32) los llama introductorios circunstanciales:

“El verbo introductorio (...) es el que anuncia la reproducción de un discurso ajeno al DN, la inserción de un intertexto o metadiscurso; en fin, el que señala que hay un cambio en el nivel discursivo, en que la voz del personaje relega, momentáneamente a un segundo plano, la voz del narrador (...)

Además del anuncio el cambio de voces, el verbo introductor puede dar otro tipo de informaciones relativas a aspectos exteriores al acto lingüístico. A estos verbos Strauch (1972) los denomina verbos introductorios circunstanciales y los clasifica en cuatro grupos: (1) contextuales: relacionan el discurso reproducido con otros enunciado que le preceden o le siguen, tales como agregar, responder, concluir; (2) elocutivos: denotan la manera conque el hablante transmite el enunciado: emisión de voz, articulación y, ocasionalmente el medio de transmisión. Entre estos verbos tenemos: tartamudear, carraspear, murmurar, citar, escribir; (3) nocionales: designan la naturaleza del discurso, tales como informar, recordar, urgir, y (4) afectivos: como los de (3) también aluden al contenido del discurso, pero con una carga más afectiva que nocional. Se incluyen aquí verbos como jurar, confesar, rememorar'' (43)

Por último, Strauch habla de los verbos sintéticos, como aquellos que contienen en si mismos una parte del significado del discurso reproducido del personaje:

“(Los verbos sintéticos) (...) no se limitan a enunciar a DP, o a aludir acircunstancias exteriores al acto de enunciación, sino que ellos mismos participan en la estructuración semántica del enunciado reproducido (...) contienen ellos mismos una parte del mensaje del metadiscurso. Son sintéticos (...) pedir, demandar, prohibir, negar, copiuminar, etc. (...)

(...) En la narrativa contemporánea, sobre todo en la llamada objetiva (...), es decir, en las narraciones en que el narrador no interviene como personaje (extra-heterodiegético, en términos de Genette) y asume una posición neutral con respecto a los hechos narrados, hay un esfuerzo por parte del narrador de emplear lo menos posible verbos -sintéticos, usando más bien los verbos decir o pensar; semánticamente los menos marcados de subjetividad" (44)

Al igual que hay una evolución en la preferencia de estilos de reproducción en Ribeyro, también la hay respecto del tipo de rección de sus Discursos Directos. En los cuentos entre 1950 y 1960 hay una preferencia absoluta para el uso de Discurso Atributivo con verbo introductorio y guiones. Podrían establecerse listas con estos verbos introductorios más usados pero no es nuestro propósito aquí ser exhaustivos en el análisis. Baste decir que en esa década predominan los verbos: decir, pensar, replacar, exclamar, añadir, sobre todo el primero. Muchos de los verbos observados pueden clasificarse entre los que Strauch llama verbos introductorios la variedad de verbos introductorios es una muestra del control del narrador sobre los discursos de sus personajes, de un narrador que opina y comenta, y que, por ello mismo, no está demasiado desapegado de los discursos que narra. A la vez, el uso del directo regido evita la excesiva cercanía. No es sólo el narrador puramente objetivo quien usa los verbos decir y pensar -"semánticamente los menos cargados de subjetividad" (Rojas, 1980 - 81, 33), sino aquel que hace sentir su presencia a través de su valoración -por medio de los verbos introductorios, entre otros recurso- de los discursos de sus personajes. Si bien en los primeros relatos, todavía los verbos más usados son precisamente decir y pensar o equivalentes (aunque no de manera abrumadoramente mayoritaria), conforme evolucionen sus relatos y la presencia del narrador se haga mayor, la forma de rección variará (volveremos sobre ello). No obstante, hay una tendencia que se mantiene como una constante a lo largo de su producción: el principio programático de poner en evidencia las convenciones de la institución literaria narrativa. El narrador -la convención primera del relato- no se oculta tras de los discursos de sus personajes, sino que, por el contrario, se hace notorio ya desde la preferencia por los verbos introductorios circunstanciales.

Sigue siendo muy usada en los cuentos de 1960 - 1972, la misma técnica del Discurso Atributivo (DA) con verbo introductor y guiones, y también entre los de 1974 - 1977 en los que predomina en DD (cfr. "sobre las olas", "Cosas de machos", "El embarcadero de la esquina" "La señorita Fabiola" y "Polvo del saber", "Tristes querellas en la vieja quinta" -con abundantes DR, no con guiones

sino con comillas. "Terra incognita" presenta DDR con verbo introductorio pero sin guiones ni comillas).

Como vemos, el tipo de presentación de DDR en Ribeyro coincide con la acotación narrativa tradicional, de estructura más o menos fija y algo repetitiva, y que contiene el verbo introductor de DR más la información situacional del acto locutivo del personaje. De lo cual se infiere, por un lado, que Ribeyro se esfuerza por demarcar claramente el DN frente al DP y que, por otro, es consecuente en poner al descubierto sus técnicas narrativas, que resultan, en su mayor parte, ampliamente familiares al lector contemporáneo. Lo cual está en consonancia, como ya lo vimos, con sus convicciones poéticas: cualquier intento por ocultar o modificar esas técnicas "constituye una afectación a la segunda potencia" (loc. cit). Es importante anotar, sin embargo, que en algunos cuentos entre 1974 y 1977 encontramos mayor variedad de estilos, mayor captura del relato por parte del narrador y cierto cambio en la recepción del Directo (a excepción de los ya mencionados. Dicha variación se ve, sobre todo, en: "Tristes querellas..." (aunque sigue siendo DDR), "terra incognita" (también con predominancia de DDR), "Silvio en El Rosedal" y el primer eje espacial de El embarcadero de la esquina" (correspondiente a los desvarios del poeta).

No sólo es utilizado por Ribeyro el método de DA con verbo introductorio y guiones, también utiliza muy frecuentemente el DA sin verbo introductor, porque en ella se nos dan los rasgos situacionales y contextuales del acto de enunciación pero sin el verbo dicendi o sentiendi, técnicas que ya comienza a utilizarse en los primeros relatos, aunque en mucha menor medida que la acotación narrativa tradicional. En los cuentos entre 1974-1977 la técnica el DA sin verbo gana en importancia y predomina en muchos de los cuentos (cfr. "Tristes Querellas", "Cosas de machos" "El embarcadero de la esquina" y "Sobre las olas").

Podemos concluir, por lo tanto, que hay una opción clara en el narrador ribeyreano: dejar sentada la diferencia de voces, evitar que se confundan DN y DP. El narrador muestra, presenta claramente los discursos de sus personajes. Ribeyro no deja al lector la impresión, en ningún momento, de que las cosas se cuenten solas, no quiere engañarlo, crearle la "ilusión de realidad" "Literatura es una convención y no se deben ocultar sus reglas (...) es preciso darle a entender al lector que está leyendo algo que alguien le está contando y que ese narrador está presente" (loc. cit). La voz del narrador y la voz del personaje quedan claramente delimitadas, y la segunda está siempre subordinada a la primera.

A lo largo de nuestra observación y análisis hemos llegado a la conclusión de que el estilo favorito de Ribeyro para reproducir los discursos de sus personajes es el DDR con un tipo de recepción tradi-

cional: DA con verbo introductorio y guiones. Y también que la variedad en la acotación la constituye el DA sin verbo introductorio; se ve esto sobre todo en el volumen I y II de *La palabra del mudo* (cuentos 1953 - 1972). En el volumen III (cuentos escritos entre 1974 - 1977), encontramos una mayor variedad y afluencia de tipos de discurso, que veremos muy rápidamente a continuación:

**DISCURSO INDIRECTO REGIDO (DIR):** En los cuentos del primer y segundo tomos relatados por autor autodieguético (que recuerda su niñez o su inmediata juventud como):

"Página de un diario" (I, 1952, 151 - 157)

"Los eucaliptos" (I, 1956, 157 - 167)

"Por las azoteas" (I, 1958, 227 - 239)

"Los españoles" (II, 1959, 139 - 151)

"Bárbara" (III, 1972, 283 - 291)

"El ropero, los viejos y la muerte" (II, 1972, 283 - 291)

"La señorita Fabiola" (III, 1976, 79 - 86)

"Polvo del saber" (III, 1974, 17 - 24)

"Sobre las olas" (III, 1976, 143 - 150)

Y en aquellos en que predomina el DN aunque éste sea heterodieguético. Estilo también muy usado en "Silvio en el Rosedal" (III, 1977, 115 - 142) y en "Terra incognita" (III, 1975, 3 - 16) (cfr. AT.)

Uniformidad que es una muestra más de los vínculos de Ribeyro con la narrativa tradicional, pues lo característico de la narrativa contemporánea es más bien la amalgama de tipos de DP. Tenemos un claro ejemplo en Vargas Llosa.

Encontramos también DIR "Alienación" (III, 1975, 63 - 78) y en "Polvo del saber" (en este último a la par con el DDR).

El DIR es el ejemplo máximo de la técnica del "telling", que manifiesta una presencia absoluta del narrador. Por ser reproducido en el régimen gramática del DN, para muchos no es considerado DP. Sin embargo, con Rojas, pensamos que sí es DP, puesto que se mantiene clara su procedencia, y en muchos casos hasta algunos de sus rasgos semánticos, gramaticales e ideolectales:

Para la mayor parte de los teóricos (...) el DIR no



tiene el status de reproducción de DP, pues el habla del personaje se asimila completamente al DN perdiendo de este modo su rango de locución. Habría aquí entonces una sola voz: la del narrador y no una confluencia de dos voces. Otros teóricos (Mc. Hale, Strauch y Volosinov entre ellos) cuyo punto de vista, compartimos, sostienen, sin embargo, que no puede negarse al DIR el status de reproducción ya que es posible encontrar ciertas variantes de DIR que presenten rasgos gramaticales o semánticos vinculados no al habla del agente reproductor, sino de aquel cuya habla se reproduce" (45)

Ahora bien, el DIR puede poseer muchos rasgos del primitivo discurso del personaje (ser casi literal) o presentar diversos grados de abstracción de dicho discurso (el extremo sería el "discurso narrativizado" de Genette (1980, 171):

(Según Strauch) (...) hay múltiples variantes de DIR, las cuales pueden determinarse tomando como referencia dos parámetros: literalidad y abstracción (...) El elemento semántico que más contribuye, según Strauch, al enunciado de tipo abstracto, es el verbo sintético (...) La literalidad, por otro lado, está marcado por la presencia de los "elementos erráticos" que corresponden a todas aquellas señales gramaticales o semánticas que apuntan al acto locutivo del personaje y que escapan al proceso de subordinación de DP a DN (...) (40)

Así pues, el DIR es característico de un tipo de literatura en la que el narrador mantiene un control total sobre el mundo representado en la ficción. El diálogo corresponde más a la técnica del "showing" (aunque ya hemos precisado las formas de control que mantiene sobre él el narrador) y presupone el rol más importante otorgado al personaje por la narrativa de corte objetivo (cfr. Rojas, op. cit. p. 44). Supone también la coexistencia de dos ejes espacio-temporales, uno de los cuales (el del personaje) queda integrado dentro del otro (el del narrador)

"(...)Lo dicho por el otro queda articulado en las categorías del hablante primario, no en su estilo original. Hay en la frase, además, dos ejes temporales: el ahora del hablar del hablante primario (para el cual lo relatado es pretérito) y el ahora del hablar del otro (para el cual se abre una perspectiva de futuro). A veces, (...) el condicional del verbo, puesto en vez de la forma de futuro, expresa el entrecruce de ambas perspectivas temporales. Los factores del discurso aparecen aquí, pues, curiosa-

mente disociados, pues tienen su origen en dos sistemas: voz, lugar, tiempo, experiencia vivida (externa), categorías, estilo, juicio y acto primario de un lado. Otro lugar, otro tiempo, otra experiencia vivida (interna), otro juicio y acto, desprovistos de voz y de estilo, del otro lado (...) (47)

No es casual y, por lo tanto, resulta significativo que el DIR gane importancia sobre todo en los cuentos del último tomo o libro, donde, como ya vimos, el control del narrador va haciéndose cada vez mayor y su presencia cada vez más notoria.

Discurso Indirecto libre (DIL): También comienza a crecer en importancia a partir de 1972. Rojas lo define mediante los rasgos de /-regido/ / + oblicuo/, lo cual significa que entre el DN y DP no hay la mediación del verbo dicendi o sentiendi ni del subordinante que, es oblicuo por cuanto el discurso del personaje queda transpuesto a las categorías gramaticales del DN (cfr. Rojas, op. cit. 45): el indefinido de la reproducción directa se convierte en pluscuamperfecto, el presente en pretérito imperfecto y el futuro en condicional.

El DIL es el discurso privilegiado para acortar la distancia entre narrador y personajes, puesto que implica la fusión total de ambas voces. Con el uso del IL el narrador transita hacia la perspectiva de cada personaje en lo que éste dice o piensa:

**“La perspectiva espacial del narrador se esfuma, así como su experiencia vivida privativa, sus categorías su juicio y su acto de narrar se hacen transparentes y son casi puramente virtuales, pues el narrador asume en esta forma de discurso la interioridad y subjetividad del personaje” (48)**

Generalmente es utilizado para la reproducción de procesos interiores, pensamientos, discursos internos. Esto permite representar con mayor eficacia la perspectiva que adopte el narrador respecto de los personajes, sobre todo, cuando se trata de una focalización interna (en el sentido de Genette):

**“(...)A partir de la novela psicológica en especial, el DIL se ha convertido también en uno de los recursos más importantes para la expresión de procesos mentales del personaje, sus sueños, meditaciones líricas, estados alucinatorios o cargados de intensa emoción, etc., que, manifestados tal como ocurren en la conciencia del personaje, aparecen incorporados en el flujo narrativo y, al mismo tiempo, sometidos a un cierto control por parte del narrador. A esto es a lo que Guiraud llama realismo subjetivo (49).**

Han llegado a considerarlo algunos, por su eficacia en ese sentido, casi como vehículo exclusivo de expresión de pensamientos. Rojas, sin embargo, lo considera de igual manera adecuado para la reproducción de cierto tipo de diálogos. Posibilita la inter-penetración de la realidad externa al personaje y su elaboración interna de dicha realidad, así como la “conjunción de segmentos narrativos y locucionales del personaje” (p. 50). Ribeyro lo emplea preferentemente como vehículo de expresión de los pensamientos o procesos interiores de sus personajes. Sólo encontramos una utilización más o menos sistemática del Indirecto Libre en los relatos de 1977, pero siempre en equiparidad de condiciones con otros tipos de discursos: (cfr. “Silvio en El Rosedal”, “El embarcadero de la esquina” y “El marqués y los gavilanes”, “Terra incognita”). También puede suponer un tránsito sorpresivo, sin previo aviso, de fragmentos de relato de sucesos a fragmentos de relatos de palabras, una introducción inesperada de monólogos interiores o procesos internos, todo lo cual da la impresión del desarrollo simultáneo de dos universos ficcionales: el paso del mundo interno al externo, o una confrontación simultánea de ambos. (cfr. “Silvio en El Rosedal”, p. 130; “El marqués y los gavilanes”, p. 91, 97; “El embarcadero de la esquina”, p. 161, 166, 168, 170).

Nos parece significativo que Ribeyro utilice con mayor sistemacidad el DIL en los últimos cuentos, rasgo que se podría interpretar como un intento por acortar la distancia entre el narrador y el relato de palabras o, lo que es lo mismo, por aproximar su voz a la de los personajes. El uso del DIL en Ribeyro es una clara muestra de su ideal de un narrador prismático aunque no omnisciente, que hace sentir su presencia mantiniéndose a medio camino entre la identificación y el desapego en relación con lo narrado.

**DISCURSO DIRECTO LIBRE (DDL):** Sólo algunos ejemplos de este tipo que no pasan de ser excepciones aisladas. Por lo general son utilizados como componentes parciales de discursos interiores y casi siempre en combinación con indirectos Libres, lo que ocasiona que puedan confundirse con aquellos (cfr. “Silvio en El Rosedal”, “El embarcadero de la otra esquina” y “El marqués y los gavilanes”). Su uso permite caracterizar al personaje mediante sus rasgos ideolectales y suele producir un efecto caricaturesco o, cuando menos, de sutil comentario irónico implícito en la cita misma. También produce la curiosa confluencia de voces que caracteriza al IL. Además, la inserción repentina de fragmentos discursivos pertenecientes a ejes temporo-espaciales y sistemas gramaticales diferentes de los del DN, produce una confusión entre “el mundo narrado” y el “mundo comentado”, o lo que es lo mismo, entre el comentario del narrador sobre lo narrado y el comentario del personaje sobre lo vivido. Es ésta, pues, una manera más de acortar la distancia y aminorar el desapego del narrador en

relación con las vivencias de sus personajes.

#### *1.6.2. Tipo de discurso del personaje preferido por Ribeyro.*

Una de las tendencias dominante en Ribeyro es que el DN predomina sobre el DP. Interpretamos la evolución señalada en ese sentido como resultado de su esfuerzo programático: renunciar a todo intento por ocultar la presencia del narrador así como su rol organizativo.

El tipo de DP preferido por Ribeyro es el Discurso Directo Regido, en alternancia con otros tipos de reproducción en los cuentos entre 1974 y 1977. Dicha preferencia por el DDR es un recurso del narrador para acercar a sus personajes al lector implícito. El narrador nos informa, a través de la palabra de sus personajes, cuál es su idiosincrasia y deja que, hasta cierto punto, se muestren solos. Es también señal de la preferencia de Ribeyro por un narrador prismático, ya que este permite que el personaje se exprese -en alguna medida- en forma autónoma, en sus propias categorías y emitiendo su propio punto de vista. Pero, por otro lado, el narrador se mantiene distante del relato de palabras al controlar los discursos de sus personajes mediante la selección, ordenamiento y reproducción de aquellos fragmentos de habla o de pensamientos de sus personajes que le sirven para caracterizarlo con cierta ironía o para producir cualquier otro efecto particular sobre el lector implícito. El narrador siempre regula el tipo de información que se desprende del discurso de sus personajes por el hecho mismo de "citar" ciertos parlamentos y omitir otros o de ubicarlos en cierto contexto que completa o modifica su sentido.

En cuanto a la modalidad o recepción preferida por Ribeyro (el Discurso Atributivo con o sin verbo introductorio y guiones), se nota el intento por demarcar claramente los límites de ambas voces, la del narrador y la del personaje, y por destacar el carácter subordinado del discurso de este último. A través de cuyo rasgo se comprueba una vez más los vínculos de Ribeyro con la ficción narrativa tradicional, que se caracteriza precisamente por una clara demarcación entre los enunciados del narrador y los del personaje, mientras que en el texto narrativo contemporáneo se tiende a neutralizar. La variedad de verbos introductorios utilizados hace aún más notoria la presencia de un narrador que no se limita a "transcribir" sino que caracteriza y valora los enunciados transcritos.

En cuanto a las implicaciones del uso de otros estilos, ocupa el segundo lugar de preferencia el DIR, que supone la desaparición fenoménica de la voz del personaje dentro de la del narrador. El uso cre-

ciente del IL en los cuentos a partir de 1977 representa el esfuerzo por disminuir la distancia entre narrador y personaje.

Tacca (1978, 133) sostiene que del manejo del tipo de representación del DP que haga el narrador “depende nuestra relación de lectores con los personajes”. Hemos visto la relación narrador-personaje que se establece en los diferentes tipos de reproducción. La presencia de estos tipos en Ribeyro, con su marcada preferencia por el DDR y su progresiva incorporación de nuevos estilos es un índice de su ideal de narrador: un término medio entre la omnisciencia y la visión individualmente limitada. Permite, por un lado, una mayor pluralidad de visiones individuales al dejar que los personajes hablen solos y, por otro, esta misma actitud es señal de que establece cierta distancia frente a las palabras del que narra. El narrador asume una posición frente a lo que los personajes dicen, que se traduce en opiniones y comentarios (se ve en la variedad de verbos introductorios usados en el DA) Y también se mantiene visible y distante al seleccionar y reproducir sólo aquello que como narrador desea presentar. El uso del DIL, que indica un paso muy claro hacia la eliminación de la distancia entre narrador y personaje, hasta 1976 no constituye su estilo favorito y es usado en los tres cuentos de 1977 en combinación con otros estilos. En síntesis: es relativamente constante y parece progresar con el tiempo la tendencia a marcar nitidas fronteras entre el discurso del narrador y el del personaje, sobre todo a través del uso de la acotación tradicional. Hay una manifiesta insistencia en dejar claro que un narrador está detrás de los hechos que relata, que está siempre presente y jamás deja de controlar los discursos de sus personajes. Una vez más, vemos que Ribeyro es consecuente con su propósito de no pretender engañar al lector con la ilusión de que la “historia se cuenta sola”. Poner de relieve la presencia del narrador ficcional es oponerse a una de las más manidas convenciones naturalizadoras de la literatura realista: negarse a ocultar que todo discurso es la omisión de un acto de habla realizado por alguien en una situación comunicativa determinada, representa desde la perspectiva de Ribeyro, el rechazo de una afectación a la segunda potencia.

## 2. CONFIGURACION DEL MUNDO REPRESENTADO EN LA FICCION

### INTRODUCCION

Genette sostiene que ningún relato puede mostrar o imitar el hecho de referencia al que alude, por el

mero hecho de que todo relato se constituye con palabras y el lenguaje significa sin imitar. Sólo se puede hablar, entonces, de una ilusión de mimesis que será tanto mayor cuanto más cantidad de información sea otorgada y menos el grado de presencia del narrador.

En capítulo aparte hemos analizado ya la posición del narrador ribeyreano frente a los hechos de referencia relatados. Ahora hablaremos de la modalidad particular del mundo miméticamente representado en la ficción ribeyreana.

En general puede admitirse que Ribeyro se inscribe dentro de los límites de la ficción "realista", considerando como tal aquella ficción en la que los hechos a los que el narrador básico se refiere con sus afirmaciones narrativo descriptivas son relativamente verosímiles, o según otra terminología, posibles según lo verosímil. Entendemos por verosímil "(...) lo que está en conformidad con los criterios de realidad válidos para una determinada comunidad cultural en un determinado momento histórico" (S. Reisz de Rivarola, 1979, 110). En la ficción realista, el tipo de modificación intencional de los hechos de referencia consiste en adjudicar a aquello que sólo es estimado posible la categoría de efectivamente existente o acaecido (cfr. Reisz de Rivarola, 1979, 132).

Ahora bien, podemos decir sin ambages, que el realismo depende de la recepción y que es en relación a ésta que se establecen la identidad "realista" de un texto, la cual está sujeta, además, al meta-texto del momento -conjunto de normas que rigen la producción y recepción de textos con función estética dentro de ciertas coordenadas espacio-temporales (Lotman, 1976, 344 - 346) y a la noción vigente en cada comunidad histórica.

Estrictamente hablando, la literatura como reflejo de lo real no es posible en términos absolutos y todo intento por hacerlo creer es una convención literaria que Ribeyro no quiere enmascarar. Lotman señala que, como consecuencia de cierta evolución histórica, se da esta tendencia a erigir la reproducción de la realidad en canon estético, pero que incluso un documento "real" (periodístico o histórico, por ejemplo) sufre una transformación funcional al ser situado en un contexto que, si supone una modificación intencional de por lo menos uno de los constituyentes de la situación comunicativa, es ficcional (adelantamos que, en todo texto ficcional por lo menos el rol del productor es modificado). Inserto en ese contexto, el documento adquiere, según Lotman, el rasgo de "elaborado", lo que sin duda implica su ficcionalización:

"También en épocas posteriores la amplia tendencia a la prosaización de la cultura artística, por un lado, afirma la autoridad del "no arte" (de la

realidad, de la vida cotidiana, del documento) y por otro, erige en norma la reproducción de la vida a través de los medios del arte. Incluso la realidad inmediata "en bruto" -el documento montado en la prosa artística o en la narración cinematográfica-, aun conservándose "materialmente invariable, modifica funcionalmente su naturaleza de un modo radical: al extender a otras partes del texto la sensación de autenticidad que suscita, toma del contexto el rasgo de "elaborado" y se convierte en reproducción de sí misma" (50)

Por último, señalamos que, al margen de la mayor o menor proximidad del mundo ficcional al modelo de realidad vigente, siempre el discurso que lo constituye es ficticio, puesto que las frases que lo componen no son reales sino ficticias también -no porque supongan fingimiento por parte del autor, como afirma Searle- sino en cuanto que no son actos de habla del autor, sino de una fuente de lenguaje ficticia que él instaura. El autor presta su voz a un narrador ficticio, imaginario y, por lo tanto, dichos actos verbales son inerentemente imaginarios, es decir, no son actos del autor. Este no habla ni finge hablar. Tampoco escribe, si entendemos por escribir, comunicar o efectuar sus actos de lenguaje por escrito. (cfr. Martínez Bonati, 1978, 142)

### 2.1. "Realismo" Ribeyreano

Definamos primeramente los límites del realismo ribeyreano. El mundo constituido en la ficción ribeyreana produce una ilusión de mimesis relativamente alta al confrontarlo con los criterios de realidad válidos para nuestra comunidad cultural -esto en general- sin embargo, dicha ilusión de mimesis no lo es en el sentido que tenía para el naturalismo (el cual permite un narrador capaz de presentar los hechos de referencia desde todos los ángulos posibles y, a la vez, de ocultar al máximo su propia presencia). Ya hemos visto como no cabe todo ese "malabarismo ilusionista" en las intenciones y praxis narrativa ribeyreana, al mostrar su casi constante esfuerzo por no enmascarar los artificios de toda creación literaria, por no ocultar las convenciones que ya son reconocidas por la competencia del lector moderno. Así tenemos que sus técnicas no-enmascaradoras reducen la ilusión o la quiebran constantemente. Una de sus convenciones más manifiestas y que más contribuye a destruir los efectos de realidad es, precisamente, el no ocultar la presencia del narrador.

Ahora bien, esta tendencia a mantener bajo control la ilusión de realidad -aún dentro de los límites de cierto "realismo" -halla su correspondencia en los postulados teóricos de Ribeyro acerca de lo que

él considera que debe ser el mundo miméticamente representado en la ficción. En su propia terminología, se trata de una "recomposición de la realidad" (Ribeyro, *La caza sutil*, 1976, 64) Con ello alude a la necesidad de negar la convención naturalista de creer -y hacer creer- que el mundo representado en la ficción es una "reproducción fiel" del mundo real. Ribeyro no quiere ocultar al receptor implícito que el mundo representado en la ficción es una "reproducción fiel" del mundo real. Ribeyro no quiere ocultar al receptor implícito que el mundo representado en la ficción es una presentación ficcional de la realidad, y, por lo tanto, parcil y subjetiva.

Para él la literatura no será nunca un calco de la realidad, sino una recomposición de la misma, el testimonio de una mirada sobre el mundo, un prisma a través del cual se ve la realidad. La visión que presenta en sus relatos es, pues, una visión pretendidamente parcializada del referente, aunque sin exceder los límites de la ficción realista ya definida.

**"La ventaja de los poetas sobre los filósofos radica justamente en la posibilidad de resolver su creación en formas, no en conceptos. Solamente durante la época del naturalismo más exacerbado se trató de someter la forma a la verdad y las novelas ilegibles de Zola y sus secuaces son la mejor demostración de los peligros que amenazan a la obra literaria cuando quien la escribe tiene pruritos de sociólogo. La obra literaria no es reflejo, sino recomposición de la vida". (51)**

Ante este relativo realismo ribeyreano, es importante señalar la línea de evolución que ha seguido en el tratamiento de los hechos de referencia en sus cuentos. Ateniéndonos al orden en que estos fueron creados, vemos que la tendencia general de Ribeyro es presentar como fácticos hechos que son posibles según lo verosímil (exceptuando los cuentos de clara intención fantástica, que son los menos). Sin embargo, en los relatos marcados por la peculiar ironía ribeyreana (que son muchos) y en los producidos a partir de 1974, la verosimilitud de los hechos presentados como ficticios se va relativizando, no tanto por los hechos en sí mismos sino por la índole de las relaciones que se establecen entre ellos. Ribeyro oscila, pues entre dos tendencias realistas:

- 1) La que distingue un mayor grado de "realismo" que la segunda. Predomina en gran parte de los relatos entre 1953 - 1973.
- 2) Menor grado de realismo que la primera. Se hace más clara a partir de los relatos de 1974 (las situaciones están presentadas de tal manera que se produce una acumulación o distorsión de las relaciones tal como se podrían presentar de acuerdo con nuestros criterios de realidad). Lo que no implica



salida de lo verosímil, sino que lo posible según lo relativamente verosímil es presentado como fáctico. En la ficción realista más estricta, los sucesos estimados con un alto grado de posibilidad de ocurrencia son presentados como fácticos, como efectivamente acaecidos. En las ficciones ribeyreanas entre 1974 y las anteriores que siguen la segunda tendencia, se observa que los sucesos relatados -y presentados como fácticos- tienen un grado de probabilidad menor. Se presentan hechos atípicos, no esperables, escasamente verosímiles pero que no salen de la esfera de lo real. (cfr. AT. "Tristes querellas en la vieja quinta", III, 1974, 25 - 51); "Silvio en El Rosedal", III, 1977, 115); "Alienación" III, 1975, 63); "El marqués y los gavilanes" III, 1977, 87) "El embarcadero de la esquina" (III, 1977, 151; "Sobre las olas" III, 1976, 143). No en vano ejemplificamos con cuentos del tercer toma esta segunda tendencia. Y es que a partir de 1974 su uso se hace más sistemático, lo que no significa ocultar que, ya desde el comienzo de su producción, es decir, desde sus primeros libros, encontramos muestras interesantes de esta tendencia a presentar como fáctico aquello que sólo es posible según lo relativamente verosímil. (cfr. a modo de ejemplo, "Los gallinazos sin plumas", I, 1954, 3 "Junta de acreedores", I, 1954, 81).

La evolución consiste, pues, en un uso cada vez más sistemático del cambio en la modalidad de presentación de los hechos de referencia, es decir, un uso más sistemático de lo que acabamos de definir como su segunda tendencia realista, trayendo como consecuencia una progresiva disminución de la ilusión de mimesis. Ambas tendencias podemos verlas confrontadas a través de los mismos postulados teóricos del escritor, en las dos citas siguientes que sí acusan este cambio:

"Los cuentos que integran "La palabra del mudo" constituyen un intento de representación de la realidad peruana, en particular de la limeña, a través de personajes, situaciones, temas y símbolos propios de un país latinoamericano en vías de desarrollo y en proceso de mutación. Como toda tentativa de esta naturaleza se trata de un esfuerzo fragmentario, inconcluso y parcial.

Fragmentario por cuanto el género utilizado -el relato corto- no permite darle a esta representación un carácter unitario y global, como sí podría darlo una novela (...)

Inconcluso en la medida en que es imposible seguir cuando se escribe, el ritmo acelerado con que se transforma la realidad. Prácticamente la sociedad que yo describo es aquella que observé y viví entre los años 1940 y 1960 (...)" (52)

"La ventaja de los poetas sobre los filósofos radica justamente en la posibilidad de resolver sus creaciones en formando en conceptos. (...) La obra

literaria no es reflejo sino recomposición de la vida" (53)

Dicha evolución es fruto de una poética consciente, que alcanza su plena realización en los cuentos escritos desde 1974. Por otra parte, el uso más sistemático de esta segunda tendencia se enmarca dentro de los límites de la llamada "ficción realista", lo que viene siendo reconocido por distintos críticos:

"(...)los elementos fantásticos y autobiográficos convergen en la temática realístico-burguesa, hasta constituir el núcleo de un ejercicio narrativo de más de veinte años" (54)

"En Julio Ramón Ribeyro, nuestro realismo urbano tiene a uno de sus más auténticos representantes, y a uno de sus narradores jóvenes más enterados, tenaces y con prestigio aun fuera del país. Cuando se habla de Ribeyro se le asocia inmediatamente a una imagen característica de Lima: la ciudad seminoderna, gris y profundamente triste en la que vive nuestra clase media urbana, compuesta por humildes profesionales, empleaduchos, profesores, cobradores que habían desfilado por sus dos anteriores colecciones de cuentos..." (55)

"...relatos cortos que ofrecen, con todo rigor formal e intelectual, un testimonio de la sociedad en que vivimos, de sus más dolorosas contradicciones y angustias" (56)

"No hay un tema preciso sino un mismo lenguaje (la óptica) de leer lo real: un mosaico de textos que se yuxtaponen. Flashes, fotografías, acuarelas" (57).

"El neorrealismo, a su vez, cumple similar función al revelar otro aspecto de la realidad social peruana del siglo XX; el surgimiento y la problemática del mundo urbano. Debido a los procesos de modernización capitalista dependiente el Perú experimentó un violento y explosivo crecimiento urbano (...) el neorrealismo recoge toda esta candente problemática y la vuelca como tema central de su producción narrativa" (58)

Decíamos que Ribeyro entiende la literatura como recomposición de la realidad y no como reproducción fiel de la misma, como calco o copia:

"La literatura no es ni debe ser, a mi juicio, entonces, un reflejo de la realidad (...) porque para empezar no tendría ningún interés el reproducir una cosa que ya existe exactamente como es. Ya no habría ahí verdaderamente creación sino copia. La literatura debe de ser una recomposición de la realidad". (59)

Para Ribeyro no debe ser entonces reflejo de la realidad o, lo que es lo mismo, no puede ser espejo del mundo. En varias oportunidades habla de esa imposibilidad. Sostiene que, si bien una de las aspiraciones del novelista era expresar y representar la realidad, tropieza con numerosos obstáculos hoy día dada "la complejidad creciente del mundo contemporáneo y la dificultad de expresar la simultaneidad de los acontecimientos de la vida cotidiana, aparte de la invasión del territorio novelístico por una serie de disciplinas o géneros en expansión: la historia banalizada, el reportaje novelado o de actualidad, las ciencias sociales" (Ribeyro, 1976, 51 - 52) ("Las alternativas de la novelística, Lima, INC, 1974)

Dice también que, si un escritor quisiera expresar la verdad de la realidad y la vida, debiera expresarla abarcando su complejidad, totalidad y simultaneidad, lo que le parece a todas luces imposible, por un lado, por el carácter lineal del lenguaje que no permite dar cuenta de la simultaneidad y, por otro, la expresión de totalidad tampoco es posible dado el carácter cada vez más complejo e inabarcable de la vida humana a causa del paso del tiempo; y la simultaneidad sólo se resuelve en el cine:

**"Sólo el teatro y el cine pueden expresar la simultaneidad, pues la vista puede aprender en un solo acto de percepción una multiplicidad de acciones, mientras que la inteligencia no puede proceder al mismo tiempo a dos lecturas ni efectuar dos razonamientos".**

La amenaza venida de las ciencias que estudian objetivamente la realidad queda resuelta desde el momento en que la literatura cumple la función no de transmitir un "saber" sino una "vivencia", razón por la cual la disposición que requiere un novelista de su lector no es solamente racional sino especialmente emotiva, etc.

**"La amenaza viene de otro lugar, viene de lo que podría llamarse, los subgéneros literarios o, para ser correctos los géneros subliterarios: La historia banalizada, el reportaje periodístico y la novela policial (...) porque estos géneros utilizan recursos tradicionalmente privativos de la novela y suscitan en el lector, gracias a fórmulas experimentadas y seguras, los reflejos del lector de novelas, y están además dotados de cierta arrogancia literaria" (61)**

Las anteriores reflexiones traducen la inquietud del Ribeyro por la expresión y representación de la realidad, para lo cual "al novelista le queda simplemente: el lenguaje, la fantasía, la libertad de com-

posición, el carácter no inmediatamente utilitario del quehacer, le queda tal vez la insatisfacción" (Ribeyro, 1976, 84) lo que refuerza su concepción del quehacer literario como recomposición de la realidad. Con lo cual, la obra literaria presentará siempre una visión parcializada:

"El narrador se hace presente en su constante esfuerzo de selección constructivista, su empeñosa economía para rescatar sólo algunos datos que juzga significativos y evadir toda otra realidad que pudiera intervenir en ampliar y problematizar el destino de sus personajes, en su voluntad de reiteración, convergencia, parcialidad y reducción de la múltiple variedad de la vida a unos pocos elementos análogos. Y este proceder no es propio de la objetividad sino que es el principal rasgo del subjetivismo emocionalista" (62)

Pues bien, para Ribeyro la realidad es siempre el punto de partida de la creación literaria, pero el producto final es un mundo con leyes propias:

"Mi temperamento es profundamente realista, me es muy difícil inventar completamente una historia. Me es necesario partir de una situación real. Es ella la que me da el impulso que desencadenará mis posibilidades de invención" (63)

Las leyes que rigen los modelos artísticos son distintas a las de la realidad de la vida cotidiana. El escritor es un observador atento que toma fragmentos de esta para, con ellos, construir sus mundos imaginarios. Ribeyro es un espectador de lo cotidiano, de lo circunstancial, del hombre, de la historia. Observador escéptico y amablemente irónico que reitera cierto vacío de la vida humana:

"...son los cuentos realistas del drama cotidiano que vive la clase media más oscura, drama que se resuelve habitualmente en la frustración y en la soledad social (el sentirse pertenecer a una clase sin destino, sin conciencia de ella misma); son los cuentos más fluidos y naturales de Ribeyro, los que dejan el sabor melancólico, agriñeado de la cotidiana derrota que acompaña a ciertos seres y los ata a un contexto social mezquino; son en fin cuentos "chejovianos": anécdotas de lo trivial, diálogo de sordos, atmósfera de implicancias y sutiles alusiones, incisiva penetración en el fundamento económico de la sociedad para explicar su "lucha de clases". La frustración brota inclusive ante el aspecto físico de los barrios en los que se refugia la pequeña burocracia limeña" (64)

Ribeyro postula, en un artículo crítico -"del espejo de Stendhal al espejo de Proust"-, la noción de prisma refractario (concepción del novelista) A través del cual se ofrece una particular visión de la realidad:

"Es importante destacar la noción de prisma -implícitamente contenida en la definición proustiana- porque ella es uno de los elementos esenciales de la novela moderna, impensable un siglo antes. El principio stendhaliano de la novela-espejo, que tanta fortuna tuvo en el siglo XIX, es sustituido por Proust por el de autor-volumen refractante. Esta sustitución supone un grado más de conciencia del quehacer novelesco. En los autores más importantes de nuestro siglo encontramos esa visión prismática de la realidad, se ponga el acento sobre la deformación de su imagen, la descomposición de sus elementos o la multiplicación de sus perspectivas.

La noción de prisma permite además superar la dicotomía invención-reproducción, origen de debates tan largos como estériles, y reemplazarla por la noción de transformación. El novelista no se limita a jugar con elementos imaginarios o a reproducir elementos reales, sino que se sirve de ambos para fundirlos en una entidad diferente, la entidad literaria; mundo paralelo al nuestro que lo resume, lo ordena, lo corrige, lo comenta, lo interpreta, lo explica, lo enriquece y en ciertos casos lo suplanta" (65)

También para Ribeyro la literatura es una visión de la realidad y la obra es producto de la conjunción de invención y realidad, que equivale a lo que él llama "transformación" producida en la obra literaria:

El artista tiene toda la libertad para elegir de la realidad los datos que le interesan y para ordenarlos de acuerdo a su propia sensibilidad. Tiene, además, una libertad más preciosa que es la libertad de inventar. El día que se suprime a la invención de la literatura, ese día la literatura dejará de existir" (66)

El mundo que se ofrece a la observación del escritor es complejo y caótico, mientras que la obra que intenta representarlo mantiene una coherencia, una linealidad y un orden que son ajenos al objeto de la minimesis. El escritor es el artifice y demiurgo de un mundo con leyes propias que no coinciden con las de la realidad. Y así la literatura trata de rescatar un sentido que la realidad parece no tener:

**“El novelista no se limita a jugar con elementos imaginarios o a reproducir elementos reales, sino que se sirve de ambos para fundirlos en una entidad diferente, la entidad literaria, mundo paralelo al nuestro que lo resume, lo ordena, lo corrige, lo interpreta, lo comenta, lo explica, lo enriquece y en ciertos casos lo suplanta (67)**

**“...escribir, más que transmitir un conocimiento, es acceder a un conocimiento. El acto de escribir nos permite aprehender una realidad que hasta el momento se nos presentaba en forma incompleta, velada, fugitiva o caótica. Muchas cosas las comprendemos o las conocemos sólo cuando las escribimos. Porque escribir es escrutar en nosotros mismos y en el mundo con un instrumento mucho más riguroso que el pensamiento invisible: el pensamiento gráfico, visual, reversible, implacable de los signos alfabéticos” (68)**

El escritor es consciente de que construye un mundo, de que opta por una visión, de que escoge ciertos elementos de la realidad para reordenarlos y estructurarlos. El acto de escribir es visto como un acto lúdico en el que, a semejanza de los juegos infantiles, se elabora un mundo imaginario construido con fragmentos de del mundo real:

**“Ahora que mi hijo juega en su habitación y que yo escribo en la mía me pregunto si el hecho de escribir no será la prolongación de los juegos de la infancia (...) mi hijo juega con sus soldados, sus automóviles y sus torres y yo juego con las palabras. Ambos (...) vivimos en un mundo imaginario, pero construido con utensilios y fragmentos del mundo real. La diferencia está en (...) que el mundo del juego literario del adulto, para bien o para mal, permanece (...), el signo es más perdurable que el objeto que representa. Dejar la infancia es precisamente reemplazar los objetos por sus signos (69)**

Pero ese mundo de la ficción no es un reflejo sino “recomposición” de lo real. Con todos estos rasgos rastreados, se nos completa la caracterización del peculiar realismo de Ribeyro y recalamos, una vez más, la correspondencia que existe entre su teoría y su práctica literaria. Así pues, queda suficientemente claro que los mundos ficcionales que Ribeyro modaliza en sus relatos no son nunca “reflejo fi-l” sino producto de una buena voluntad ordenadora y clasificadora del mundo “real”. Ahora bien, dentro de los hechos de referencia representados, es preciso considerar no sólo los grados en la ilusión de mimesis de acciones, sino también los grados en la de mimesis de caracteres que ejecutan dichas acciones.

### 2.1.1. Caracterización tipológica de los personajes de Ribeyro.

Si bien Ribeyro defiende la libertad artística de presentar una visión personal de la realidad, rechaza, sin embargo, toda desfiguración simplificadora. No admite clisés ni generalizaciones elementales. Para él lo admirable del hombre es que su conducta es siempre imprevisible. Lo que Ribeyro critica es que se creen estereotipos humanos, no imágenes verosímiles del hombre. Ya vimos que tampoco es que intente presentar a éste en toda su complejidad -posibilidad que niega-. Más bien se limita a distinguir entre tipos humanos y estereotipos. De algún modo el tipo humano tampoco es un ser real, sino la configuración literaria de cierta clase de hombre y, a pesar de su carácter de modelo artístico, conserva el perfil del individuo. En cambio el estereotipo es el clisé, la opinión banalizada y falseadora que se tiene del comportamiento humano, del hombre en general.

"Desde que Angell presenta a un patrón de restaurante, a un comisario o a un mayorista, sabemos que los hará irremediabilmente mezquinos y que de ellos no cabe esperar nada bueno. En consecuencia, no nos sorprenden, nuestro interés disminuye, corroboran el arquetipo pero no encarnan el tipo. Y la novela está constituida esencialmente de tipos" (70)

Si queremos definir los tipos humanos más reiterados en la obra de Ribeyro, diremos que en esto se da también en él una cierta evolución entre el primero y tercer tomo de la palabra del mudo. Tenemos, por un lado, los marginados sociales, las clases más bajas (Los gallinazos sin plumas, Tres historias sublevantes y en general todos los que de alguna manera expresan una actitud de denuncia violento) y, por otro, la clase media, especialmente la pequeña burguesía -que es casi la constante de toda su obra-: profesores, policías, empleados, burócratas, comerciantes, profesionales y, eventualmente, artistas e intelectuales. Opinión compartida por la crítica en general:

"Juzgando por la obra íntegra del autor, éste conoce profundamente el ambiente pequeño-burgués de su país, ambiente éste que se encuentra casi exclusivamente -y en toda su tipicidad- en la Costa (...)" (71)

"Ribeyro expresa un Perú urbano y actual. Traduce en lenguaje de arte el Perú profundo de nuestro tiempo, ese que en Costa, Sierra y Selva experimentó un traslado gigantesco y veloz de la feudalidad al capitalismo subdesarrollado y deformado,

de país dependiente.

Antes que sociólogos, políticos, economistas... sintió, comprendió que en el Perú se había instalado un nuevo caos, en el cual la criatura humana quedaba todavía más desamparada...

Ribeyro encarna en su prosa minuciosa y estricta, en su ironía suave, en sus personajes solitarios (funcionarios, habitantes de las barriadas, chicas de clase media, niños melancólicos, domésticos, guapos de barrio, machistas ridículos, aristócratas sin empleo), precisamente el mundo de nuestra modernidad histórica. Tal vez por eso sea nuestro primer narrador, en el sentido canónico de la palabra" (72)

"El desplazamiento de la oligarquía por una pujante clase burguesa, fidelísima al oro yanqui y al lustre de lo foráneo, respetuosa de las categorizaciones que su irrupción en el marco del orden social y económico iban imponiendo, trae consiguientes cambios y la presencia de otras clases que en el fresco totalizador que nos ofrece Ribeyro no podían faltar (...) Así, moviéndose dentro de órbita valores de las clases dominantes, hallamos el retrato perenne del cumplido, silencioso e individualista pequeño-burgués (...) (73)

"(Ribeyro) (...) asimiló a su proyecto narrativo el problema de las zonas tugurizadas y el análisis de las particularidades de sus habitantes. Esta temática se incorpora al universo ribeyreano constatación permanente con lo que andando el tiempo sería lo que tipificaría su obra: el análisis de la ideología y el comportamiento pequeño-burgués, dentro del marco valorativo del *establishment*, pero de conjunción de los submundos que lo constituyen" (74)

"...dudosa inserción social de los personajes (...) un cierto desclasamiento, desclasamiento subjetivo si así pudiera decirse... búsqueda de la libertad por caminos más vistosos que eficaces (...) se encuentran de pronto habitando en el vacío (...) tergiversación y falseamiento de la conciencia social, la ingravidez de un comportamiento que jamás podrá asirse constructivamente a la realidad (...) sólo finge una evasión a todas luces imposible. Sus nebulosos proyectos no modifican en nada la índole de la realidad, por cierto, pero tampoco cambian el signo pequeño burgués de sí mismos" (75)

"Es importante señalar que con el paso del tiempo la distancia amplifica el espacio nunca nombrado en los primeros relatos, y éste, de la indefinida preferencia de "Los gallinazos sin plumas", llega a lamer en el espacio sin tiempo de la memoria, la calle de la casa paterna en Miraflores con los eucaliptos de la infancia. Entonces el espacio se articula y se define con precisión topográfica: es la manifestación de la búsqueda de nuevos referentes rea-



les que agarren la Lima ficticia que su imaginación va construyendo en la dimensión también ficticia de su contumacia. Así, mientras los barrios adquieren nombre y los personajes identificación social, el conjunto asume una abstracta y literaria calidad burguesa" (76)

"(...)los personajes tienen infinitos rostros, son peruanos en su mayoría, generalmente les va mal, son mediocres, algunas veces viajan a Europa, pelean mucho con sus vecinos, también con sus parientes, pero hasta los malos son buenos. Hay algo atildado, contención aristocrática de todo hombre venido a menos en cada uno de ellos; son hombres que se contentan con lo que tienen antes que emprender la búsqueda de arriesgadas quimeras. Son peruanos pequeño-burgueses, algunos de una lástima que ellos por supuesto no reciben, porque ¿qué diría la gente?.

Todo esto tiene que ver con una elección de Julio Ramón Ribeyro: él ha preferido referirse a un personaje en extinción, socialmente hablando: el pequeño-burgués apolítico de los años cincuenta que ni asume la ideología de los poderosos, ni se coloca al lado del proletariado. Por eso tal vez, los lectores más jóvenes sientan que Ribeyro es un "clásico" al que hay que frecuentar, más que un autor que refleja la realidad de estos años" (77)

"Hay también un rasgo característico de la tipología Ribeyreana: sus personajes son desclasados, seres que no se encuentran bien en su clase y que, por ende son ambulatorios, erráticos, buscadores de utopías, vencidos de antemano por su frustración insita, bebedores impertérritos de su soledad (solteronas o mujeres viejas, amargadas, niños marginales, doctores que buscan ahora más allá del polvo del saber, la tesitura espasmódica de la vida, y, en fin, así por el estilo. Los personajes de Julio Ramón Ribeyro -tristes, oscuros, grises- son sin embargo seres ricamente diseñados por las manos maestra del artista, del gran narrador que es el autor de Los gallinazos sin plumas. (78)

Como hemos podido comprobar, el rasgo caracterizador o común a todos estos tipos humanos es el de la marginalidad. Todos ellos son seres solitarios, generalmente frustrados, que pasan por la vida sin actuar propiamente en ella: es el azar el que genera un encadenamiento de circunstancias que los atrapa y les impide realizarse. Ribeyro resaltará con su característica visión prismática este tipo de hombre, burgués y marginal, proponiendo múltiples variantes pero sin caer jamás en lo estereotipado, en el arquetipo simplista y carente de sentido.

## 2.2. Modalidad Ribeyreana preferida de organización del Mundo ficcional.

Todorov sostiene que para hablar de relato propiamente dicho, la sola relación de sucesión entre las unidades de sentido no es suficiente, es necesario un cambio, una transformación:

**"(...)Nous assistons, au début, à la description d'un état or la récit ne s'en contente pas, il exige le déroulement d'une action; c'est-à-dire le changement, la différence". (79)**

**"(...) Il n'est donc pas vrai que la seule relation entre les unités est celle de sucesion; nous pouvons dire que ces unités doivent se trouver aussi dans un rapport de transformation. Nous voici, en face des deux principes du récit". (80)**

**"(...)La unidad superior a la proposición que se distingue en los relatos es la secuencia, constituida por un grupo de al menos tres preposiciones. Los actuales análisis del relato, que se inspiran en el examen hecho por Propp de los cuentos populares y por Lévi-Strauss de los mitos, coinciden en identificar, en todo relato mínimo, dos atributos de un agente por lo menos, relacionados pero diferentes, y un proceso de transformación o de mediación que permite el paso de uno a otro (...)(81)**

En todo relato se produce una transformación de un estado primigenio a un estado diferente. Señala además Todorov los dos tipos básicos de transformación: uno que supone un cambio en el nivel de las acciones y otro que implica un cambio en el nivel de las intenciones o las percepciones:

**"(...)Une différence qualitative sépare le premier type de transformations du second. Il s'agissait, dans le premier cas, de la modification apportée à un prédicat de base: il était pris dans sa forme positive ou négative, modalisée ou non. Ici le prédicat initial se trouve accompagné d'un prédicat second, tel que "projeter" ou "apprendre", qui, paradoxalement, désigne une action autonome mais en même temps ne peut jamais apparaître tout seul: on projette toujours une autre action. (82)**

Siempre que en un relato predomine cualitativa y cuantitativamente el primer tipo de transformación, será llamado por Todorov relato de organización mitológica y, si predomina el segundo tipo, relato de organización gnoseológica:

### 2.2.1. La "circunstancia" y su funcionalidad

Necesitamos precisar el significado del término "circunstancia" en Ribeyro, con el fin de comprender mejor su poética y caracterizar, por otro lado, más ceñidamente el tipo de transformación que se produce en sus relatos. La analizamos en su doble variante:

- 1) La "circunstancia" particular como motivadora original de sus relatos. Experiencias motivadoras, generalmente nimias y pequeñas, que le sirven de punto de partida para la creación. Lo cotidiano, la vida de todos los días, funciona como disparador de su inventiva. Dicha circunstancia no es reproducida, sino que subyace en la génesis de sus cuentos. El escritor es un observador minucioso de los pequeños detalles que conforman el vasto mundo de la existencia humana. Estos detalles son reelaborados, reinventados y recompuestos en sus narraciones.
  
- 2) El otro aspecto de interés del concepto de "circunstancia" apunta a una mayor comprensión del tipo de transformación que se produce en los relatos ribeyreanos. Casi todos sus cuentos contienen, generalmente, la representación de un mínimo y sutil proceso de mutación dentro del cual una *circunstancia* determinada provoca un cambio temporal, pasajero (una "peripecia", una transformación de acción) que lleva a uno definitivo (por lo común de índole gnoseológica) en la vida rutinaria del personaje principal. En estos cuentos, el personaje, un solitario de vida hermética, encerrada en un mundo mediocre, tropieza con algún suceso circunstancial y fortuito que constituye un cambio, generalmente algo que lo violenta, opuesto a su mundo interior, (cfr. At. "Terra incognita", "Silvio en El Rosedal", "Tristes querellas...", "La juventud en la obra de ribera", "Polvo del saber", "Cosas de machos" y "Alineación"). Al final, casi siempre es la realidad la que se impone con toda su fuerza y ésta es la de la *rutina*, y la *soledad*, la frustración. Pero el personaje ya no es el mismo -si lo fuera- no habría transformación, no habría relato-; la experiencia vivida, la circunstancia perturbadora, lo hacen, finalmente, consciente de su soledad y atrapamiento. Es en este sentido que hablamos de un proceso gnoseológico; estas narraciones marcan el paso de la no conciencia de una realidad a la conciencia de ella, el paso de un desconocimiento primero a un conocimiento final, a un doloroso darse cuenta. Queda abierta la posibilidad de que dicho cambio sea considerado positivo o negativo. El personaje no da una valoración precisa de su toma de conciencia y el narrador tampoco (a excepción, quizá, de "Silvio en El Rosedal").

En síntesis, el tipo de transformación producida en los relatos ribeyreanos es una de estado, en el nivel del *ser*, más que en el nivel de las acciones (del *hacer*), lo que los sitúa como relatos de organización gnoseológica.

El "azar" agrega un matiz especial al concepto de circunstancia" al aparecer ligado a ésta a través de la conciencia perceptiva y organizadora del mundo de la ficción; la circunstancia capaz de cambiar decisivamente el rumbo de una vida es siempre fortuita.

"La existencia de un gran escritor, es un milagro, el resultado de tantas convergencias fortuitas como las que concurren a la eclosión de una de esas bellezas universales que hacen soñar a toda una generación (...) Y algunos (que no alcanzaron fama) han, probablemente, reunido todas esas cualidades, pero faltó la *circunstancia azarosa*, la aparentemente insignificante (la lectura de un libro, la relación con tal amigo)" (85).

Precisando más la circunstancia será entonces para Ribeyro el hecho azaroso, casual y no previsible, que no obedece a ninguna lógica pero que, a su vez, provoca una especie de reacción en cadena de omisiones, carencias, vacíos:

"Nuestra vida depende a veces de detalles insignificantes. Por un desperfecto momentáneo del teléfono no recibimos la llamada que esperábamos, al no recibirla perdemos para siempre el contacto con una persona que nos interesaba, al perderlo nos privamos de una relación capaz de transformarnos, al privarnos de ella desaparece una fuente de gozo, de innovación y de enriquecimiento, al desaparecer clausuramos la única alternativa verdaderamente fecunda que nos ofrecía el mundo, al clausurarse volvemos al punto de partida; la de quien espera la llamada que nunca vendrá" (86)

"Salvo tener mucha fe o ser un espíritu dogmático, ante el espectáculo del mundo no queda otra cosa que la perplejidad o la conjetura (...), el azar. La vida de una persona, de todas las personas, está hecha de azares, de coincidencias, de encuentros fortuitos que, a la postre, adquieren un valor irreversible" (87).

La vida es percibida como una cadena de circunstancias, de oportunidades que se pierden o se aprovechan, pero que tienen, como rasgo común, el ser desencadenantes de otras; estas circunstancias producidas por el azar, motivan otras que, a su vez, generan otras nuevas y así sucesivamente (cfr. AT "Silvio en El Rosedal"), lo que hace que la existencia humana sea vista por Ribeyro como una

posibilidad entre otras muchas que fueron frustradas porque aquella primera circunstancia generadora, azarosa, no se dio:

**"Somos un instrumento dotado de muchas cuerdas, pero generalmente nos morimos sin que hayan sido pulsadas todas. Así nunca sabremos qué música era la que guardábamos. Nos faltó el amor, la amistad, el viaje, el libro, la ciudad, capaz de hacer vibrar la polifonía en nosotros oculta. Dimos siempre la misma nota" (88),**

Pareciera deducirse de todo lo anterior que el fatalismo y la negatividad que con frecuencia asoman en las reflexiones de Ribeyro sobre la condición humana, encuentran su exacto correlato en los mundos ficcionales creados por él; en ellos deambulan personajes dominados por el azar y las circunstancias, que generalmente se frustran en sus aspiraciones. El sin sentido parece acompañarlos, hagan lo que hagan. Sus esfuerzos parecen inútiles, la finalidad de sus actos es oscura. No actúan en ningún momento como sujetos de su propia historia, sino como objeto de una desencadenada violencia que se cierne sobre ellos y los atrapa dolorosamente.

Sin embargo, no se le oculta a Ribeyro la otra cara de la realidad que, aunque escondida, deja una puerta abierta siempre a la esperanza; tal vez en lo aparentemente banal esté lo valioso y fundamental de la existencia humana:

**"Nosotros tenemos una concepción finalista de nuestra vida y creemos que todos nuestros actos, sobre todo los que se repiten, tienen una significación escondida y deben dar algún fruto. Pero no es así. La mayor parte de nuestros actos son inútiles, estériles... Quizá nuestros únicos actos valiosos y fecundos han sido las palabras tiernas que alguna vez pronunciamos, algún gesto de arrojo que tuvimos, alguna caricia distraída, las horas empleadas en leer o escribir un libro. Y nada más". (89)**

Pero el pesimismo de Ribeyro no es desesperado, es más bien realista, lúcido y, si uno lo mira bien; incitador, induce a apostar por la esperanza. Ribeyro tiene fe en la actividad humana abierta a la creación: "el espíritu del hombre perdura en su acto de creación" (cfr. AT. "Polvo del saber").

**"A mi ya me han definido muchas veces como un escritor pesimista, como un hombre totalmente desencantado de la vida, que no espera nada del hombre o la sociedad. Lo cual no es**

completamente cierto. Yo siempre me he definido más bien por un escéptico, y el escepticismo no es una actitud de diversión frente a la realidad, es por el contrario una búsqueda tenaz de la verdad. Yo creo que hay que poner el énfasis sobre la búsqueda más que sobre el hallazgo. El escepticismo es, además, una escuela filosófica que está basada en la duda permanente; creo que dudar es una de las actitudes humanas más fecundas" (90).

Si bien, la circunstancia y el azar son para Ribeyro generadores de la existencia del hombre, no quiere decir que niegue todos los valores de la vida: afirma la validez de la experiencia del hombre a través de la creación:

"Pero Ribeyro no hace de la soledad una elección ética, simplemente la muestra y tampoco hace del escepticismo una moral -hace lo contrario-, vuelve a la duda, pasión, y a la soledad la vuelve comunicación porque nos la lee. Y puede escribir desde la soledad porque habita el presente "ese infierno" por todos tan temido y sin embargo transmutable en paraíso, y no descreo del futuro sino que alegóricamente lo afirma cuando, por ejemplo, habla de su hijo que "representa la fuerza, la supervivencia, el porvenir" y que "destruye los signos de una cultura ya para él caduca porque sabe que podrá reemplazarlos desde que él encarna, potencialmente, una nueva cultura". Y en otro texto dirá resumiendo que "la vida se edifica sobre la destrucción de la memoria, es decir, por negación del pasado". (91)

### 2.3. *Conciencia perceptiva y organizativa del mundo representado.*

En los relatos -entendidos como las enunciaciones de un narrador en una situación de enunciación determinada-, no vemos directamente los sucesos, sino la visión que de ellos tiene quien los narra. Esto que podría considerarse simple cuestión de modo narrativo, no es precisamente a lo que nos referimos. En la manera de presentar los hechos hay también una valoración por parte del sujeto de la enunciación, sea esta implícita o explícita. Estas valoraciones o tomas de posición son las que Todorov considera como parte del "nivel apreciativo" de un relato:

"Hay, sin embargo, un lugar donde pareciera que nos aproximamos lo suficiente a esta imagen (del narrador); podemos llamarlo el nivel apreciativo. La descripción de cada parte de la historia comporta su apreciación moral; la ausencia de una apreciación representa una toma de posición igualmente significativa" (92).

Aunque no aparece mencionado en Todorov, se intuye en lo que plantea una distinción entre autor implícito/narrador (Booth), distinción que se podría aceptar como válida. Este autor implícito es quien emite juicios y valoraciones, quien presenta el mundo constituido en la ficción a partir de cierta cosmovisión particular, quien lo organiza de acuerdo con sus sistema perceptivo y valorativo. Esta instancia -que en la novela moderna tiende a desaparecer- hace comentarios y reflexiones como los siguientes: "Pero como es sabido, nada en esta vida está ganado ni adquirido. En el recodo más dulce e inocente de nuestro camino puede haber un aspid escondido..." (cfr. "Tristes querellas, cfr. también "Alienación").

Este mundo del autor implícito coincide con el del "mundo comentado" de Weinrich, y muchas veces se confunde con el narrador -especialmente a partir de la novela moderna, pues sólo habla a través del narrador-:

**"(...) El autor sólo habla a través del narrador, el narrador "disimula" juicios y opiniones del autor. Pero basta que el narrador ceda un poco para que la cuerda se distienda y aparezca la flácida voz del autor" (93).**

No es fácil precisar los límites -en escritores modernos- entre el narrador y el autor implícito. Puede estar presente explícita e implícitamente como organizador del mundo ficcional. El afán de objetividad de la novela realista tiende a ocultarlo por completo, si bien no se alcanza -no es posible- un grado absoluto de objetividad. Como señala Tacca (1978, 39-40), un juicio apreciativo puede ser una evidente *valoración* de autor implícito. Esta es la conciencia perceptiva que *en última instancia* organiza el mundo ficcional. Esta entidad individual puede ser reconocida e interpretada, con lo que penetramos al ámbito de una *cosmovisión*.

Como una de las características de la conciencia que organiza el mundo representado en la ficción ribeyreana, ha sido constantemente puesta de relieve; la negatividad y el vacío existenciales que parecen desprenderse de la mayoría de los relatos (sobre todo de los escritos entre 1953 y 1973). En contradicción, en parte, con lo que acabamos de afirmar, Ribeyro postula últimamente la idea de una cosmovisión "escéptico-optimista", cuya máxima expresión se halla en "Silvio en El Rosedal" (cfr. AT.).

Por lo tanto, la conciencia perceptiva que organiza los mundos ficcionales de la narrativa ribeyreana se presenta como espectadora escéptica y amablemente irónica de lo cotidiano, lo circunstancial, del hombre y su historia. Se ha insistido mucho sobre el nihilismo existencial de Julio Ramón Ribeyro. Y parece confirmarlo él mismo en la siguiente prosa:

**"Vivimos en un mundo ambigüo, las palabras no quieren decir nada, las ideas son cheques sin provisión, los valores carecen de valor, las personas son impenetrables, los hechos amasijo de contradicciones, la verdad una quimera y la realidad un fenómeno tan difuso que es difícil distinguirla del sueño, la fantasía o la alucinación. La duda, que es el signo de mi inteligencia, es también la tarea más ominosa de mi carácter. Ella me ha hecho ver y no ver, actuar y no actuar, ha impedido en mí la formación de convicciones duraderas, ha matado hasta la pasión y me ha hecho, finalmente del mundo, la imagen de un remolino donde se ahogan los fantasmas de los días, sin dejar otra cosa que briznas de sucesos locos y gesticulaciones sin causa ni finalidad" (94).**

No se puede negar en términos absolutos que la visión ribeyreana de la vida está tamizada de un cierto escepticismo o, tal vez, de una resignada fatiga. Sin embargo, a partir de los cuentos publicados en el tercer volumen se observa el uso, cada vez más frecuente y sistemático, de esa suave ironía con que son presentados los hechos y personajes, lo cual atenúa la radicalidad de su pesimismo. Tal vez resulte significativa, en este sentido, una de sus últimas prosas (que aparece en la edición aumentada), precisamente por el lugar que ocupa en el libro:

**Me despierto a veces minado por la duda y me digo que todo lo que he escrito es falso. La vida es hermosa, el amor un manantial de gozo, las palabras tan ciertas como las cosas, nuestro pensamiento diáfano, el mundo inteligible. Lo que hagamos útil, la gran aventura el ser. Nada, en consecuencia, será desperdicio; el fusilado no murió en vano, valía la pena que el tenor cantara ese bolero, el crepúsculo fugaz enriqueció a un contemplativo, no perdía su tiempo el adolescente que escribió un soneto, no importa que el pintor no vendiera su cuadro, loado sea el curso que dictó el profesor de provincia, los manifestantes a quienes dispersó la policía transformaron el mundo, el guiso que me comí en el restaurant del pueblo es tan memorable como el teorema de Pitágoras, la catedral de Chartres no podrá ser destruida ni por su destrucción. Cada persona, cada hecho es el nudo necesario del esplendor de la tapicería. Todo es increíble en el haber del libro de cuentos de la vida". (95).**

En general, si tomamos en cuenta el análisis textual realizado, podemos concluir sin embages, que la visión que se desprende de ellos no es la de un fatalismo trágico. Es escéptica, sí, por cuanto los actos no conducen a ningún cambio en la vida del protagonista o no otorgan respuestas definitivas, pero es optimista puesto que tampoco se postula el sin sentido total: los actos sin finalidad aparente pueden tener un sentido a primera vista inaprensible. Ribeyro no da respuestas, observa desde un prisma personal. La ironía amable de su mirada lo hace escéptico pero no nihilista. Las siguientes citas



pueden precisar más lo que queremos decir, hacia una más adecuada definición de lo que hemos denominado su "escepticismo optimista":

**"La mirada de Ribeyro registra el implacable rigor del destino ejerciendo su crueldad sobre la mayoría de los seres. Es una mirada comprensiva; pero él no está seguro de que esa suerte pueda ser cambiana. En todo caso, desea que cambie. Nada más. Pero tampoco nada menos. (El pesimismo de Ribeyro no es desesperado. Es más bien realista, lúcido y, si uno lo mira bien, incitador. Induce a apostar por la esperanza)". (96).**

**"En todo autor hay un "parti pris" declarado u oculto. El mío parece que está implícito en la mayoría de mis cuentos y por razones quizá más temperamentales que ideológicas; inutilidad del combate solitario, poder compulsivo y manducativo de la sociedad dominante, búsqueda infructuosa de la dicha, de la seguridad o de la prosperidad. La palabra tal vez exagerada. *Yo no me considero realmente como un pesimista, sino como un escéptico optimista* (SN). Lo que puede parecer contradictorio. Esta especie más numerosa de lo que se cree, conserva cierta esperanza secreta en que las cosas tal vez se arreglen, en que todo no puede ir para mal en este mundo, en que el hombre, a fuerza de padecer y de perecer, terminara por encontrar una forma de vida compatible con sus anhelos esenciales y que inventará, finalmente, una sociedad viable, ¿cuál?, como escéptico no puedo indicar ninguna receta, como optimista creo que la receta existe. Sencillamente hay que encontrarla". (97)**

En realidad, la visión de Ribeyro no es la de un fatalismo trágico, paralizador, y su voluntad de escribir, de seguir haciéndolo, parece confirmar esto mismo; su actividad de escritor, en cuanto creación, dota de sentido pleno sus días:

**"(...) su pesimismo es racional, no sentimental. Transcurre libremente por los caminos de la desesperanza pero se detiene ante la tragedia (...) Variadas situaciones humanas y las relaciones insólitas de las cosas forman las vertientes donde se destila su filosofía. Allí en la magia de sus palabras avizoramos los relámpagos de cada descubrimiento" (98).**

**"Mi gato negro y yo, en esta noche lluviosa de verano. La pieza silenciosa. Uno que otro carro se desliza por la calzada húmeda. El barrio duerme. pero mi gato y yo velamos, nos resistimos a dar por concluida la jornada, sin haber hecho nada, al menos yo, que la justifique, que la dote de significación y la diferencia de otras, igualmente parsimoniosas y vacías. Quizá por eso escribo páginas como ésta, para dejar señales, pequeñas trazas de días que no merecerían figurar en la memoria de nadie. En cada una de las letras que**

escribo está enhebrado el tiempo, mi tiempo, la trama de mi vida, que otros descifrarán como el dibujo en la alfombra" (99).

Lo que da permanencia y sentido a la vida del hombre es, quizá, todo lo que de creación haya dejado tras de sí. Es posible que sea este el sentido más nuclear del escepticismo optimista de Ribeyro, que puede ser afirmado a pesar del espectáculo de un mundo "aparentemente sin causa ni finalidad".

"El más insignificante de los hombres deja una reliquia -su pantalón, una medalla, su carta de identidad, un rizo guardado en una cajita- pero son pocos los que dejan una obra. Por ello las reliquias me deprimen y las obras me exaltan. Por ello, también, rara vez visito la "casa del artista", se trate de Balzac, Beethoven o Rubens y prefiero la compañía de sus libros, melodías o pinturas. Las reliquias segregan un aroma de tristeza, de fugacidad y, sobre todo, de ausencia, pues son el signo visible de lo que ya no está. Su valor es condicional; se conservan porque pertenecieron a tal o cual, pues, de otro modo, hace tiempo que serían polvo, como sus sueños. Nada más angustioso por ello que ver el sillón de Voltaire, la tabaquera de Bach o el pincel de Leonardo. Cosas deshabitadas. El espíritu pasó por allí, pero solamente pasó, para instalarse en la obra". (100).

"Ribeyro, en cambio más radicalmente, asume el saber, no el mundo de la lectura, sino la lectura del mundo y puede decir: "comprendí entonces que escribir, más que transmitir un conocimiento, es acceder a un conocimiento. El acto de escribir nos permite aprender una realidad que, hasta el momento, se nos presenta en forma incompleta, velada, fugitiva o caótica". Se llega al conocimiento del mundo para transformarlo, y se lo transforma contra el pasado. Signo y afirmación de la vida, perpetuidad del presente". (101).

Ribeyro adopta, sin embargo, un tono literario discreto y transparente. No trata de llamar la atención sobre sí, sino sobre los otros, sus marginadas víctimas del condicionamiento colectivo, sus soñadores frustrados y encerrados en una soledad sin remedio, sus aventureros que caen sin grandeza porque aspiran quizá a algo demasiado bajo. Se conforma con desenmascararlo ante el lector, sin más, puesto que escribe con la convicción de que toda literatura es ficción, mentira, artificio, y por eso en ella, no queda margen al discurso que alecciona.

Recordemos que la reiteración es uno de los efectos más utilizados por Ribeyro en el desarrollo de sus narraciones; insistencia en personajes, temas, ambientes y técnicas que le han permitido conformar un universo inconfundible.

Finalmente, queremos dar cuenta, por ser coherente con todo lo anterior, de un significativo rasgo de autenticidad en Julio Ramón Ribeyro. En más de una oportunidad confiesa que le repugna la profesionalización de la literatura, ¿por qué?. Como escritor se considera también un ser marginal, al igual que sus personajes. Proclama no pertenecer al boom. “Quien se instala crea expectativas en la masa lectora y acaba condicionado por ella”. El éxito se vuelve necesidad y puede matar. Ribeyro es un escritor en voz baja, sutil y profundo, donde lo callado, lo no-escrito se vuelve doblemente significativo por contraste con la transparencia de su estilo único e inconfundible.

## NOTAS

- (1) Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas aumentadas*, Lima, edit. Milla Batres, 1978, p. 77
- (2) J. J. Lotman, *Estructura y texto artístico*, Madrid, Itsmo. 1978, 128-129
- (3) *Ibid.*, 124
- (4) J. R. Ribeyro, (entrevista), 17, II, 1981
- (5) Martínez Bonati, "El arte de escribir ficciones", *Dispositio*, 1978, 144
- (6) J. Lotman, op. cit., 125.
- (7) S. Reisz de Rivarola, "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria", *Lexis* III, 1979, 99-170
- (8) Martínez Bonati, op. cit., 138
- (9) *Ibid.*, 48
- (10) Beatriz Alfani, "La escritura en contumacia: la escritura horizontal de Julio Ramón Ribeyro". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, V, 10, 1979, 142
- (11) Miroslav Cervenka, *Lingüística formal y crítica literaria*, p. 34 y 35 (citado por S. Reisz de Rivarola).
- (12) J. Lotman, op. cit. p. 128-129
- (13) J. R. Ribeyro, *Dos soledades*, Lima, INC., 1974, 63-66
- (14) Luis Jaime Cisneros, "Fisonomía actual de la narrativa peruana", Lima, *Fanal*, 1961, V, XVI, n° 5, 3-9
- (15) *Ibid.*,
- (16) J. R. Ribeyro, *Dos soledades*, op. cit., 62-63
- (17) Luis Jaime Cisneros, op. cit., 9
- (18) *Ibid.*, 5
- (19) Martínez Bonati, "El sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas" *Dispositio* vo 15-16, 1980-81, 1-8
- (20) *Ibid.*, 3
- (21) *Ibid.*, 15
- (22) *Ibid.*, 15-16
- (23) *Ibid.*, 42-43
- (24) J. R. Ribeyro, *Prosas apátridas ampliadas*, Lima, Milla Batres, 1978, 91

- (25) J. R. Ribeyro, *La caza sutil*, Lima, Milla Batres, 1976, 64-65
- (26) Ibid.,
- (27) Ibid., 22
- (28) Antonio Cornejo Polar, *La novela peruana*, Edit. Horizonte, 1977, 151.
- (29) Dick Gerdes, "Julio Ramón Ribeyro y la realidad peruana", Kentucky.
- (30) A. Cornejo Polar, op. cit. 154.
- (31) J. R. Ribeyro, *La caza sutil*, op. cit. 64-65
- (32) Ibid., 111
- (33) Luis Jaime Cisneros, op. cit. 5
- (34) O. Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978, 77-78
- (35) Julio Ramón Ribeyro, *La caza sutil*, op. cit. 115
- (36) M. Rojas, "Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo" *Dispositivo* 5-16, 1980-81, 19-55, 23-24
- (37) J. R. Ribeyro, (entrevista) 17, II, 1981
- (38) M. Rojas, op. cit. 31
- (39) Ibid., 35
- (40) Ibid., 31
- (41) G. Prince, "Les discours attributif et le récit", *Poétique* 35, 1978, 30
- (42) M. Rojas, op. cit. 32-33
- (43) Ibid., (cita de Strauch), 32-3 =
- (44) Ibid., 33.
- (45) M. Rojas, op. cit., 42.
- (46) Ibid., 43
- (47) Martínez Bonati, op. cit., 5
- (48) Martínez Bonati, 1980, op. cit., 5
- (49) M. Rojas, op. cit. 50
- (50) J. Lotman, op. cit. 127-128
- (51) J. R. Ribeyro, *La caza sutil*, op. cit. 64.
- (52) Ibid., 143

- (53) Ibid., 64
- (54) M. R. Alfani, 1979, 142
- (55) José Miguel Oviedo, "Soledad y frustración de una sociedad", en Dominical de *El Comercio*, Lima, 10, V, 1964.
- (56) Ibid.,
- (57) E. Verástegui, "Ribeyro, el narrador ejemplar", en: *Variedades, La Crónica*, 1975
- (58) Antonio González, *Marka*, 19, IV, 1981
- (59) J. R. Ribeyro, (entrevista), 17, II, 1981
- (60) Ribeyro, *La caza sutil*, op. cit., 78
- (61) Ibid., 80-81
- (62) A. Losada, *Creación y praxis*, Lima, UNMSM, 1976, 272
- (63) J. R. Ribeyro, (entrevista) *El Comercio* 1964
- (64) José Miguel Oviedo, op. cit.
- (65) J. R. Ribeyro, *La caza sutil*, op. cit. 64
- (66) Ibid., 64
- (67) Ibid., 130
- (68) J. R. Ribeyro, *Prosas apátridas ampliadas*, op. cit., 155
- (69) Ibid., 62
- (70) J. R. Ribeyro, *La caza sutil*, op. cit., 66
- (71) W. A. Luchting, *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, Lima, INC, 1971, 216
- (72) C. Lévano, "Ribeyro; la realidad del mundo", en: *Caretas*, n° 485, Lima 1973
- (73) L. F. Vidal, *Reseña sobre J. R. Ribeyro y La palabra del mudo*, Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, 1978, 217
- (74) Ibid., 217
- (75) A. Cornejo Polar, *Siete estudios de la literatura peruana*, edit. Horizonte, 1979, 152-153
- (76) M. R. Alfani, *La Crónica*, 15, VI, 1979, 141
- (77) M. Martos, *El Correo*, 19, VI, 1978
- (78) E. Alfaro, "Desencantados personajes de Ribeyro", en: *La Crónica*, Lima, 15, VI, 1978
- 79 Todorov, "Les deux principes du récit", en *Les genres du discours*, Paris, (Seuil), 1978, 63-77, 64

- (80) Ibid., 66
- (81) Ducrot-Todorov, 197/, 340
- (82) Todorov, op. cit. 1978, 68
- (83) Ibid., 68
- (84) Ibid., 74
- (85) J. R. Ribeyro, 1978, op. cit. 17
- (86) Ibid., 86
- (87) W. A. Luchting, op. cit. (entrevista, 1971)
- (88) J. R. Ribeyro, op. cit. 1978, 110
- (89) Ibid., 143
- (90) L. L. Jochamowitz, (entrevista), *La Crónica*, 12, III, 1978
- (91) E. Verástegui, op. cit.
- (92) T. Todorov, 1972, 185
- (93) O. Tacca, op. cit., 38
- (94) J. R. Ribeyro, 1978, op. cit., 5
- (95) Ibid., 155
- (96) B. Fort, "Julio Ramón Ribeyro: diagnóstico de la soledad", en: *La Crónica*, Lima, abril, 1978
- (97) J. R. Ribeyro, 1976, op. cit. 144
- (98) M. Rojas, op. cit.
- (99) J. R. Ribeyro, 1978, op. cit., 123
- (100) J. R. Ribeyro, 1978, op. cit., 116
- (101) E. Verástegui, op. cit.

•  
217

## CONCLUSIONES



## CONCLUSIONES

1. Teniendo en cuenta la globalidad de la producción cuentística de Ribeyro, hemos podido comprobar en su creación una pugna entre dos tendencias literarias fundamentales: una orientada a provocar una transformación intencional en el lector implícito, y a través de éste en el lector real, mediante diversos mecanismos, pero, sobre todo, a través de la crítica y la ironía; y otra que asalta intermitentemente al narrador y entiende el quehacer literario como vuelto sobre sí mismo, como juego universalizador y por ello abstracto. Hay, sin embargo, un claro predominio de la primera sobre la segunda. La vertiente configurativa y desviatoria, así las hemos llamado, conforman la totalidad de la obra que hemos analizado.

- 1.1. Dentro de la *vertiente configurativa* señalamos dos modalidades -la inventiva y evocativa- con características definidas pero integradas en unidad por la presencia de la dicotomía oficialidad/marginalidad, que definimos como el eje fundamental que da cuenta de la coherencia interna de la obra de Ribeyro.

Entendemos por *modalidad inventiva* aquella que informa una posición sutilmente optimista respecto de las posibilidades proteicas de la literatura por atribuirle a ésta un rol testimonial y de denuncia a través de doble juego por parte del narrador de distanciamiento y desencanto o de optimismo y compromiso efectivo. En ella se requiere la participación del lector implícito, invitación mantenida mediante mecanismos de complicidad entre éste y el narrador.

La *modalidad evocativa* se caracteriza porque trae vívidamente el pasado al presente, como rescate de la nostalgia del tiempo ido, y lo actualiza en el recuerdo del sujeto del enunciado.

- 1.2. La *vertiente desviatoria* está conformada por los cuentos en que el narrador se sitúa en el ámbito de lo fantástico. Revela una actitud lúdica y una cierta lejanía respecto al lector implícito a quien se requería en la vertiente configurativa. También aquí muchas veces la visión fantástica y absurda de las cosas nos descubre un mundo plano y sin sentido, el mismo mundo en el fondo de sus relatos realistas.

1.3. La concreción -grado de cercanía al referente constituido por el contexto- de la vertiente configurativa, contrasta con el universo extraño y abstracto de la vertiente desviatoria.

2. Si tenemos en cuenta el predominio de la vertiente configurativa y, dentro de ella, de la modalidad inventiva, ésta da cuenta de la visión del mundo que compromete la conciencia perceptiva del universo ficcional de Ribeyro, a través de la evidenciación del eje oficialidad/marginalidad, que afecta a la globalidad de su mundo representado, lo cual supone un referente eminentemente categorizado, donde lo instituido y las capas sociales que lo sustentan fijan las reglas de juego en base a los intereses y funcionamiento de sus minorías excluyente que, a su vez, determinan el mundo de los excluidos, los seres marginales de Ribeyro, constante de toda su obra.
3. A través de mecanismos de ironía y distanciamiento por parte del narrador -lo que no implica no compromiso- y desde una especial complicidad de éste con el narratorio, mediante el peculiar estilo de narrar que lo caracteriza, el mundo de aparente solidez y brillo de lo "oficial", de lo instituido y representativo burgués, se desenmascara, dejando al descubierto sus diversos mecanismos de funcionamiento, la falsedad y vaciedad de unas vidas sin sentido, sin consistencia, de unos seres que fingen y se afirman en la ilusión hasta el momento en que ésta se resquebraja, merced a la irrupción de alguna circunstancia azarosa, poniendo al descubierto su inautenticidad, evidenciada en la reiterada frustración de todos ellos. Dentro del mecanismo establecido entre oficialidad/marginalidad, aquella ejerce su violencia opresiva sobre ésta: lo más que les consiente es la ilusión de la momentaneidad de lo ideal-real (también impuesto indirectamente) que fiel a sus reglas termina por desvanecer esta zona y pone al descubierto la fragilidad y mediocridad del cotidiano vivir del hombre en un mundo repetido, banal y absurdo.
4. Son muestras de este estado de alienación de los seres que habitan el mundo representado en la ficción de Ribeyro, su debilidad para sobreponerse a situaciones negativas, su capacidad de actuar contra la injusticia, su sometimiento a un orden establecido que íntimamente rechazan y contra el que, a veces se revelan en su soledad. Se puede decir que aguantan la violencia de un mundo que ellos no crearon pero que tampoco se sienten capaces de transformar, por su aislamiento, quizás, parece la causa más llamativa de su impotencia -su insolidaridad-. Se pone, pues al descubierto que lo escenográfico, estereotipado y aparente preside el mundo de lo "real-

-oficial", desenmascarando los mecanismos que falsean y enajenan la vida de los personajes que desfilan por sus cuentos. En consecuencia, el mundo de la marginalidad aparece desarticulado, perdido en el ocultamiento al que lo ha condenado el peso y manipulación de lo instituido-oficial, merced a su despersonalización, sumisión y el consiguiente enajenamiento. Y aún a pesar de algunos intentos ocasionales de levantamiento y rebelión, al final, se nos presenta siempre el espectáculo de seres abatidos y frágiles, abandonados y profundamente solos, dolorosamente atrapados por una realidad oprimente.

- 5 La representación del mundo marginal, acabamos de ver que muestra siempre la continua agresión que sufre este universo por parte del oficial que imprime su marca. Dicha pugna desigual desenmascara un universo en tensión permanente, donde la violencia se ejerce sobre los más débiles. Esto no se dice directamente. Más que dar cuenta de una manera analítica de las causas profundas de la desarticulación y frustración de los marginados, se los *muestra* en su "aparecer", a través del testimonio concreto de seres aislados que repiten iguales o parecidos esquemas de funcionamiento. Como veremos, cobra mucha importancia lo apenas sugerido o, incluso lo no dicho. La tensión oficialidad/marginalidad se amplía a otras dimensiones de la vida: valores y desvalores, idealidad y convención, realidad y apariencia, etc.
6. Al dar cuenta del comportamiento de alienación a través del espectáculo de un mundo repetido y deshumanizado, la obra de Ribeyro es, sin duda alguna, una denuncia radical y en cierta manera optimista, puesto que toda negación es parte siempre de un proceso en el que se intentará afirmar otra cosa, aunque no se diga. En el caso concreto que nos ocupa, frente a lo repetitivo y estereotipado de un mundo de fantasmas de aburrimiento y signos de inautenticidad existencial, se abre el horizonte de la creatividad como la única salida, siempre dentro del ámbito de lo individual, es cierto, pero tampoco se precisa más, quizá por el mismo límite que les impone la desarticulación de dicho mundo representado y porque es el hombre el único ser solitario, aunque solidario, cuando lo es, que en algún momento tiene que enfrentarse por sí mismo a su propio destino.

El haber podido configurar esta experiencia de desarraigo y marginalidad es la validez y el límite de la obra de Ribeyro: el revelar algo esencial de lo real y el dar, por otro lado, una visión parcia

lizadora de la existencia, la que impone un narrador cómplice callado de unos seres a los que presta su voz o deja hablar directamente desde su experiencia de despojo y radical soledad, en un mundo de apariencias y sin cosistencia "real".

8. En relación a técnica y estilo, Ribeyro exhibe intencionalmente el carácter artificioso de todo relato literario, utilizando con frecuencia técnicas ya reconocidas como convencionales. Quiere dejar claro que se trata de literatura y que hay que desenmascarar la ficción como ficción. Su concepción de la literatura como afectación no lleva a descubrir en él una poética de no enmascaramiento de la ficción que funciona como su principio poetológico fundamental. Como conclusión diremos que Ribeyro no oculta ciertas convenciones de la ficción de tipo realista -que ya resultan claramente codificadas para un lector moderno de competencia media, conocedor empírico de la "clasicidad" del relato ribeyreano- con el fin de impedir la total inmersión del lector en la "ilusión de realidad".
9. El discurso ribeyreano es bastante fiel a lo que hemos llamado esquema discursivo preexistente, por cuanto: a) no intentará disimular ocultando el carácter de *contado* de sus relatos. Más bien pondrá de relieve la presencia de un narrador que *organiza y recompone* el mundo miméticamente constituido en la ficción, es decir, no oculta que se trata de una acción verbal de un sujeto enunciante que asume un rol determinado dentro de una peculiar situación de enunciación y que se dirige a un sujeto receptor, hecho que se manifiesta en la presencia de un narrador que asume claramente su rol. Esto resulta particularmente significativo por cuanto una de las principales convenciones realistas vigentes desde el siglo pasado, que Ribeyro no pretende ocultar, es la de la muy frecuente "supresión" del narrador -en aras de una mayor objetividad- para dar la impresión de que los hechos se cuentan solos; b) los relatos ribeyreanos respetan, además, el eje espacio-temporal de la situación de enunciación, para la cual los hechos narrados son *pasados* y guardan una relación cronológica causal en relación al *aquí* y *ahora* de la historia, sin hacer mayores juegos en este sentido, hecho que ayuda a romper la ilusión (convención realista) de que las cosas se están desarrollando en una aparente inmediatez; c) finalmente, así como todo relato supone una *transformación*, el tipo predominante que se produce en los cuentos de Ribeyro es de carácter gnoseológico. La linealidad del relato ribeyreano hace más clara y evidente dicha transformación: el relato se hace transparente y acepta la confrontación con un esquema discursivo

sivo pragmático, y la inverosimilitud y convencionalidad del relato se hacen más manifiestas, convencionalidad de la que Ribeyro quiere que seamos conscientes.

- 10 La ausencia de técnicas sofisticadas en Ribeyro constituye un elemento significativo por cuanto se trata de la manifiesta voluntad de no utilizar un cuerpo de técnicas relativamente consagradas dentro de las tendencias vigentes en la moderna ficción realista. En consecuencia, la ausencia de artificios más o menos codificados corresponde a su poética de no afectación y equivale a la presencia consciente de un no-artificio. Es una constante en Ribeyro su afán de remarcar las convenciones narrativas y la inverosimilitud apistemológica de ciertas maneras convencionalmente "realistas" de representar el mundo de la ficción.
  - 10.1. Como consecuencia, Ribeyro no oculta la convencionalidad de un narrador que sepa más de lo que verosímelmente puede saber un narrador pragmático.
  - 10.2. La presencia del *narrador* ribeyreano se hace muy manifiesta a fin de no ocultar el carácter de *contados* de sus relatos ante los ojos del lector. Constituye también un indicio de la clara conciencia del acto de relatar, conciencia que se transmite al lector implícito.
  - 10.3. Al marcar claramente las fronteras entre tiempo de la narración y el tiempo narrado (el de la historia) rechaza implícitamente la convención naturalizadora que crea la ilusión de que ambos coinciden.
11. En Ribeyro, el rechazo sistemático y consciente de todo esfuerzo por naturalizar los artificios propios de la ficción narrativa y el poner de relieve ciertos convencionalismos del relato literario, es un recurso constante y se corresponde con su postulado poético fundamental: "*Literatura es afectación*". En los relatos de Ribeyro, la ausencia de técnicas complejas equivale a la presencia de no-técnicas: Ribeyro propone la retórica no encubierta como anti-retórica.
- 12 Las convenciones literarias de la moderna ficción realista que Ribeyro pone al descubierto se encuentra, sobre todo, en el ámbito de su inverosimilitud discursiva. Su clara conciencia de la afectación intrínseca a la ficción literaria lo lleva a rechazar las convenciones tendientes a disimular

el acto narrativo y a crear la sensación de que la historia se cuenta sola, quebrando así la ilusión de realidad (o de mimesis de realidad).

13. La sobriedad, parquedad y sencillez son, en consecuencia, las notas relevantes del estilo de Ribeyro y obedecen, por tanto, a una poética consciente y operante de no afectación. Es decir, la ausencia de técnicas sofisticadas, constituye un elemento artísticamente significativo. Ocurre lo mismo con el particular uso que hace del lenguaje: la sencillez conseguida con mucha elaboración, de la cual no deben quedar vestigios.
  
14. Las características del narrador ribeyreano están en estrecha relación con su *ideal de narrador*: ni demasiado presente ni totalmente desapegado. Para él es importante que mantenga cierto desapego e imponga cierta distancia al lector implícito, y a través de él al lector real, pero al mismo tiempo, que sea capaz de presentar los hechos desde el interior de la historia misma, desde el filtro de una conciencia. Un narrador que establece, por consiguiente, una "moderada distancia" frente al universo narrado. Respecto al *relato de sucesos* (y según la distinción gene-teana) el desapego ribeyreano se realiza en su práctica narrativa a través de un rasgo fundamental de su estilo: la ironía. El aspecto negativo señalado por él en la posición naturalista estaría en un narrador que no se compromete en lo más mínimo con los hechos narrados y que pretende presentarlos con visos de "objetividad". Prefiere un narrador prismático aunque no omnisciente que hace sentir su presencia manteniéndose a medio camino entre la identificación y el desapego en relación con lo narrado. En conclusión: el narrador predominante en los cuentos de Ribeyro -sobre todo el tercer volumen- se puede caracterizar como una voz narrativa básica con un fuerte grado de presencia, por lo común extra-heterodiegético, que fluctúa entre la localización cero y el punto de vista interno centrado en algún personaje.
  
- 14.1. Mediante la alternancia lejanía/proximidad en las relaciones del narrador con el protagonista, del narrador-narratorio, narratorio-mundo representado, se hace posible una doble tonalidad objetiva/subjetiva que desencadena el mecanismo de la *ironía*. Mediante este distanciamiento consciente el narrador crea, a su vez, un narratorio equivalente, a través del cual se establece una complicidad con el lector real. Mediante dicho mecanismo se produce un quiebre constante de la ilusión de realidad y se desenmascara la inautenticidad de los seres que habitan ese universo ficcional. Se convierte, por tanto, en un elemento importante de criticidad, que niega toda validez a ese mundo que reduce inevitablemente al fracaso existencial al ser humano. Ribeyro lo hace más en forma de

lamento que de acusación, al exhibir a sus víctimas en todas sus contradicciones y no lo qué o quiénes las victiman.

- 15 Ribeyro postula un lector activo, con una competencia literaria media, que le permita darse cuenta de ciertos mecanismos literarios ya claramente codificados y, en consecuencia, de la ilusión de mimesis que en general se pretende producir con ellos. Como Ribeyro cuenta con el hecho de que el lector medio de la actualidad no es plenamente consciente de otros recursos más sofisticados y usados habitualmente por la narrativa contemporánea, para evitar el riesgo de una recepción quasi-pragmática, no los utiliza sistemáticamente.

- 15.1. Ribeyro considera ideal un tipo de relato que deje claves y sugerencias que corresponde al lector descifrar: no ocultar técnicas y convenciones narrativas sino la *intencionalidad temática*. En sus narraciones hay una serie de claves, de signos ocultos que corresponde al lector descifrar. Lo no-dicho es relevante en toda su obra cuentística y presupone un lector que sea capaz de participar creativamente en la obra, trascendiendo la literaidad del texto; que sea capaz de leer entre líneas sentidos ocultos apenas sugeridos, bajo una aparente sencillez manifiesta, lo que da cuenta, sin duda alguna, de su enorme profundidad, a través del vacío, las zonas muertas, las ausencias que son presencias significativas, a veces más que las mismas presencias reales.

- 15.2. En consecuencia, si bien Ribeyro pone a la vista al narrador de sus relatos, con frecuencia lo obliga a callar.

16. En consonancia con las características concretas del ideal de narrador ribeyreano en relación al *relato de palabras* (representación del discurso del personaje en Ribeyro) anotamos también las siguientes conclusiones:

- 16.1 Hemos podido comprobar que, en general, en los relatos ribeyreanos hay un predominio del Discurso del Narrador sobre el Discurso del Personaje, lo que es una señal de la manifiesta y programática presencia del narrador en las ficciones de Ribeyro. Se nota, sin embargo, una evolución en ese sentido hacia un cada vez mayor predominio de aquél sobre éste.

16.2 La modalidad preferida de representación de Discurso del Personaje es el Discurso Directo Regido, que a partir de 1977 alterna con otros estilos. Dicha preferencia funciona como recurso del narrador para acercar sus personajes al lector implícito y enriquecer, de ese modo, la pruralidad de puntos de vista. Ambas implicaciones están en consonancia con el ya precisado ideal ribeyreano de un narrador no demasiado desapegado, a la vez que se mantiene distante al controlar los Discursos del Personaje en Discursos Directos Regidos por medio del *ordenamiento*, la *selección y reproducción de aquellos fragmentos de los Discursos del Personaje que pueden caracterizar irónicamente a éste, o para producir cualquier otro efecto particular sobre el lector implícito*. En conclusión, este tipo de información que se desprende del Discurso de los Personajes está siempre regulado por el narrador ribeyreano, por el hecho mismo de "citar" ciertos "parlamentos" y de omitir otros o de situarlos en cierto contexto que completa o modifica su sentido.

16.3. A lo largo de nuestra observación y análisis hemos llegado a la conclusión de que el estilo favorito de Ribeyro para reproducir los Discursos del personaje es el Discurso Directo Regido, con un tipo de *reacción* tradicional: Discurso Atributivo con o sin verbo introductorio y guiones. Hay, pues, una opción clara en el narrador ribeyreano: demarcar los límites de ambas voces, así como destacar la subordinación del Discurso del Personaje. Este es un indicio más de los vínculos de Ribeyro con la ficción narrativa tradicional, que se caracteriza precisamente por este rasgo: distinguir claramente los enunciados del narrador del de los personajes. A su vez, la preferencia de verbos introductorios circunstanciales muestra un narrador que, a manera del tradicional, emite valoraciones acerca de los sucesos o palabras que relata y que, precisamente por eso, se acerca más al mundo de sus personajes.

16.4. En cuanto a las implicaciones del uso de otros estilos, el Discurso Indirecto Regido -que supone la desaparición fenoménica de la voz del personaje dentro de la del narrador-, ocupa el segundo lugar de preferencia. Por otro lado, el uso creciente del Discurso Indirecto Libre, sobre todo en los relatos de 1977, representa el intento de Julio Ramón Ribeyro por acortar cada vez más la distancia entre narrador y personaje.



- 16.5. En síntesis, el narrador ribeyreano puede mantenerse distante y cercano, no sólo frente a los hechos que narra (discurso de sucesos), sino también frente a los discursos que refiere (relato de palabras). Cercano, en cuanto que permite que otras voces, además de la suya, se expresen en sus propias categorías. Distante, en la medida en que parece progresar en el tiempo la tendencia de marcar nitidas fronteras entre su propio discurso y los discursos narrados. Tanto la variedad de verbos introductorios como el Discurso Atributivo, indica que toma posición y se compromete con los discursos que narra y, a la vez, a través de la selección y reordenamiento de lo que desea presentar, se mantiene *distante*. Todo lo cual, más la tendencia al predominio del Discurso del Narrador sobre el Discurso del Personaje, apunta a la clara opción ribeyreana de negarse a ocultar que los sucesos o palabras relatadas en un discurso narrativo ficcional, son relatos de un narrador y que ese narrador está siempre presente y, en la perspectiva de Ribeyro, representan el rechazo de una afectación a la "segunda potencia".
17. En cuanto a las modalidades de representación del relato de sucesos en Ribeyro, llegamos a la conclusión de que la ficción ribeyreana se inscribe predominantemente, dentro de los límites del relato "realista", entendiendo por tal aquella ficción en la que los hechos a los que el narrador básico se refiere con sus afirmaciones narrativo-descriptivas son relativamente verosímiles o posibles según lo verosímil.
- 17.1. En consecuencia, sus mundos ficcionales no son "autónomos" en cuanto que ponen de manifiesto una intención realista. Pero, a su vez, la relación con la realidad está mediatizada por la invención, factor éste muy importante a su creación. Funda así un mundo paralelo que no es copia de la realidad, ni finge serla, sino recomposición de la vida más invención. Para Ribeyro la realidad es siempre el punto de partida de la creación literaria, pero el producto final es un mundo con leyes propias, un nuevo reordenamiento que rescata un sentido que la realidad parece no tener: recomposición de elementos del mundo real, aprendido caóticamente, dándole forma, orden.
- 17.2. Su tendencia a mantener bajo control la ilusión de realidad -aún dentro de los límites de cierto "realismo" le distancia del naturalismo- basado en la convención de que la obra es representación de lo real, refleja la realidad como un espejo- Para Ribeyro la obra es más

bien una *recomposición de la realidad* y, por ello, no quiere ocultar al receptor que el mundo representado en la ficción es una presentación ficcional de la realidad y, por tanto, parcial y subjetiva: una mirada sobre el mundo, un prisma que lo refracta, una forma de conocimiento.

17.3. La tendencia general de Ribeyro es presentar como ficticios hechos posibles según lo verosímil (a excepción de los cuentos de clara intención fantástica). Sin embargo, en los relatos marcados por la peculiar ironía ribeyreana (que son los más) y en los producidos a partir de 1974, la verosimilitud de los hechos presentados como ficticios se va relativizando, no tanto por los hechos en sí mismos, sino por la índole de relaciones que se establecen entre ellos. En consecuencia observamos una oscilación entre dos tendencias realistas en Ribeyro: una en la cual se presentan como fácticos hechos "posibles según lo verosímil", y otra, donde se presentan como fácticos hechos "posibles según lo relativamente verosímil", con una tendencia progresiva al predominio de la segunda sobre la primera -sobre todo a partir de 1974- que contribuye a quebrar la "ilusión de realidad".

17.4. Si bien Ribeyro defiende la libertad artística de presentar una visión personal de la realidad, rechaza, sin embargo, toda desfiguración simplificadora, y alude específicamente en ese sentido, a los *caracteres* representados en la ficción. Ribeyro diferencia entre *tipo* y *arquetipo* (en el sentido de "estereotipo"). Sus personajes son *tipos humanos*, configuración literaria de cierta clase de seres humanos que a pesar de su carácter de modelo artístico, conservan el perfil del individuo -y no el de seres estereotipados-. Hemos podido comprobar a través del análisis textual que, el tipo humano preferido por Ribeyro es el proletario (de sus primeros libros) y el burgués (sobre todo el pequeño burgués) que acaba predominando. El rasgo caracterizador a todos ellos es el de la *marginalidad*.

18. Si todo relato supone una *transformación* -paso de un estado primigenio a otro diferente- y según Todorov los dos tipos básicos son: uno; que supone un cambio a nivel de las acciones -relato de organización mitológica- y otro; que implica cambio en el nivel de las percepciones -

relato gnoseológico-. En los relatos de Ribeyro predomina la organización "gnoseológica", la transformación de *estado* en el nivel del *ser*, que supone un cambio en el nivel de la percepción que el personaje tiene de sí mismo o, indirectamente, de la realidad contextual que lo limita.

18.1. Dicho proceso de mutación aparece íntimamente vinculado en los relatos con la noción ribeyreana de "circunstancia azarosa" -irrupción de un suceso circunstancial, azaroso pasajero, en medio de la rutina habitual que, si bien no significa cambio alguno en sus vidas reales, sí provoca una dolorosa toma de conciencia de sí mismos-. Transformación íntima del protagonista que desenmascara ante sí mismo y ante el lector la falsedad del funcionamiento social y su propia inautenticidad.

18.2. Y así, el compromiso que asume Ribeyro a nivel poetológico de desenmascarar la ficción como ficción, encuentra su correlato al nivel de la estructura del significado en su constante intencionalidad de dejar al descubierto la inautenticidad y frustración del hombre en un modo hecho de apariencias y "fantasmas". En ese sentido nos parece que la obra de Ribeyro se afirma como negatividad de una realidad del hombre -convertido también él en mera circunstancia azarosa de la cadena inmensa que lo maneja- dejando entrever muy sutilmente y por contraste, la afirmación de éste en la participación creativa del mundo, pero siempre a nivel de la individualidad.

19. La conciencia perceptiva que organiza los mundos ficcionales de la narrativa ribeyreana -el "autor implícito"- se nos revela a través de la configuración del narrador y mediante incursiones ocasionales y sutiles en sus relatos. Este se presenta, más bien, como un espectador escéptico y amablemente irónico de lo cotidiano, lo circunstancial, del hombre y su historia. Las dos características más significativas de la cosmovisión propia de esa conciencia valorativa son: el *carácter azaroso de la vida humana y sus circunstancias* y la *visión escéptico-optimista del mundo*. La *ironía* creciente con que son presentados hechos y personajes, atenúa la radicalidad de su pesimismo y abre la posibilidad de una esperanza no confesada pero necesaria, que, testimonio, a pesar de todo, la fe en el hombre, en su capacidad creativa.

20. Es Ribeyro un escritor sutil y profundo y es también por contraste con la transparencia de su estilo único e inconfundible, que lo callado, lo no-escrito esconde las claves quizá más

importantes para su interpretación y análisis crítico. Nosotros hemos señalado algunas, quedan todavía otras muchas por descubrir, tarea que dejamos para que otros la emprendan o, incluso, nosotros mismos en futuras investigaciones.

## BIBLIOGRAFIA

## A. TEXTOS DE JULIO RAMON RIBEYRO

*La palabra del mudo*, I. vol., Lima, editorial Milla Batres, 1972.

*La palabra del mudo*, II vol., Lima, editorial Milla Batres, 1972.

*La palabra del mudo*, III vol., Lima, edit. Milla Batres, 1977.

*Crónica de San Gabriel* (novela), Lima, edit. Milla Batres, 1975 (1960)

*Los geniecillos dominicales* (novela de 1965), Lima, edit. Milla Batres, 1973

*Cambio de guardia* (novela de 1966), Lima, editorial Milla Batres, 1976.

*La caza sutil*, (ensayos y artículos de crítica literaria), Lima, editorial Milla Batres, 1976.

*Prosas apátridas aumentadas*, Lima, Milla Batres, 1978.

*Teatro* (Vida y pasión de Santiago el pajarero, El sótano, Fin de semana, Los caracoles, Tres piezas en un acto), Lima, I. N. C., 1975.

"Las alterhativas del novelista", en *Dos soledades*, Lima, I. N. C., 1974.

## B. SOBRE LA OBRA DE RIBEYRO

ALFANI, MR., "Escritura en contumacia: la escritura horizontal de Julio Ramón Ribeyro", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, V, 10, Lima, 137-142.

ALFARO, Eduardo, "Desencantados personajes de Ribeyro", en *La Crónica*, Lima, junio 1978.

ARANA, F., Elsa, "Me considero un narrador", en *7 Días de La Prensa*, Lima, Julio 1964.

BANCHERO de S., Ileana, "Un micromundo que refleja un macromundo" (Análisis de la novela *Crónica de San Gabriel*), en *Humanidades*, n° 5, Lima 1972-1973.

N° 5, Lima, 1972-1973.

BARQUERO, J., (Manuel Jesús Baquerizo), "Los dos polos de la narración en Julio Ramón Ribeyro", en *Suplemento dominical de El Comercio*, Lima, diciembre de 1958.

"La realidad en las narraciones de Ribeyro", *Letras peruanas*, 13, 1962, 7-10.

BARRENECHEA, Alfredo, "De la tradición reaccionaria en el Perú", en *Después*, n° 2, diciembre, 1975.

CARNERO R. Germán, Julio Ramón Ribeyro. "Retorno triunfador", en *Oiga*, Lima, año XII, 30 de noviembre 1973.

CISNEROS, Luis Jaime, "Cuentos de Ribeyro", en *El Comercio*, Lima, 22 de enero 1956.

"Fisonomía actual de la narrativa peruana", en *Fanal*, vol. XVI, N° 59, Lima 1961.

- CORNEJO POLAR, Antonio, *La novela peruana: siete estudios* - "Los geniecillos dominicales: sus fortunas y adversidades", Lima, edit. Horizonte, 1977.
- CORTES, Hernando, "Las antiguas batallas de Julio Ramón Ribeyro", en *La Prensa*, Lima, 15 de febrero de 1975.
- CLUFFON, Claude, "Desde París. Julio Ramón Ribeyro habla de su vida y de su obra", en *Dominical de El Comercio*, Lima, 11 de octubre de 1964.
- COUFFON, Washington, *Historia de la literatura peruana republicana*. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente, Lima, edic. Kikchay, Perú 1980.
- "Ribeyro en la historia literaria", en *Dominical de El Comercio*, septiembre de 1978.
- "Fantasía y realidad en la obra de Ribeyro", en Julio Ramón Ribeyro, *La palabra del mudo*, Lima, Milla Batres, vl. I, XI-XVI.
- "Ribeyro y la imagen novelesca de la burguesía latinoamericana", en J. R. Ribeyro, *Los geniecillos dominicales*, Lima, Milla Batres 1973.
- EL COMERCIO, "Ribeyro: el rumor de la vida", Lima, set. 1973 "La gran pregunta a Julio Ramón", en *Dominical*, Lima, marzo de 1975.
- ESCOBAR, Alberto, *La narración en el Perú*, Lima, edic. Juan Mejía, Baca, 1960.
- FORT, Braulio, "Julio Ramón Ribeyro: diagnóstico de la soledad" en *La Crónica*, Lima, abril 1978.
- "Diario de una vida", en *La Cronica*, Lima, agosto de 1978.
- GERDES, Dick, "Julio Ramón Ribeyro y la realidad peruana".
- "Julio Ramón Ribeyro: un análisis de sus cuentos", University of New México.
- GONZALEZ VIGIL, Ricardo, "La nueva narrativa de Ribeyro. Cambio de guardia", en *El Comercio*, Lima, nov. 1976.
- "Un territorio llamado Ribeyro", en *El Comercio*, Lima, marzo de 1978.
- "Ribeyro: La palabra del autor", en *El Comercio*, Lima, 1978.
- GRANDE, Arriola, "Los gallinazos sin plumas", en *La Prensa*, Lima, 1966.
- JOCHAMOWITZ, Luis, "Los años perdidos", en *La Prensa*, Lima, junio 1976.
- "Julio Ramón Ribeyro: no quiero ser ejemplo de nada", en *La Crónica*, Lima, maroz 1978.
- LA PRENSA, "Ribeyro habla de la mujer y de amores grotescos", Lima, nov. 1976.
- "Ribeyro sostiene que error inicial frustra la vida", Lima, nov. 1976.
- LEVANO, César, "Ribeyro: la realidad del mundo", en *Caretas*, ed. extraordinaria, n° 485, Lima, octubre 1973.
- "Ribeyro: el océano interior", en *Caretas*, dic. 1974.
- LOSADA G., Alejandro, "Julio Ramón Ribeyro. La creación como existencia marginal y el subjetivismo negativo", en *Creación y praxis* -La creación como praxis social en Hispanoamérica y el Perú-, Lima, UNMSM, 1976.
- "La obra de Julio Ramón Ribeyro", *Eco*, XXVIII/3, 171-1975.

LOYOLA, Hernán, "La caldera del diablo en la sierra peruana", en *Dominical de El Comercio*, Lima, 8 de marzo de 1970.  
(acerca de *Crónica de San Gabriel*, reproducido en la revista semanal de *El siglo*, Santiago de Chile, 22 febrero de 1970).

LUCHTING, Wolfgang A., *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, Lima, I. N. C., 1971.  
*Pasos a desnivel. Encayos*, Caracas, Monte de Avila, 1971 "Ribeyro en alemán", en *Suplemento Dominical de El Comercio*, Lima, 15 de junio de 1962.  
"Once preguntas a Julio Ramón Ribeyro", *Textual*, I. N. C., 3 diciembre 1971.

LUCHTING, Wolfgang, "Un Henry James peruano", en *Dominical de El Comercio*, Lima, 2 dic. de 1973.

MACERA, Pablo, "Ribeyro es no solo...", en *Suplemento Dominical de El Comercio*, Lima 9 dic. 1973.  
"Ribeyro: un Pascal tolerante", en *Dominical de El Comercio*, Lima, 1978.

MARIATEGUI, José Carlos, *Siete ensayos de la realidad peruana*, Lima, Amauta, 1952.

MARTINEZ, Gregorio, "La gran novela de Ribeyro", Lima, en *Dominical de El Comercio*, 1978.

MARTOS, Marcos, "La alquimia de Ribeyro", en *El Comercio*, Lima, junio 1978.

MEJIA V., Manuel "Los geniecillos dominicales: testimonio de una generación", en *Amaru*, Lima, marzo de 1969.

MORELLE, Paul, "Un grand meaulnes de los Andes. Crónica de San Gabriel de Julio Ramón Ribeyro", en *Suplemento Dominical de El Comercio*, Lima, 27 de junio de 1969.

NUÑEZ, Estuardo, *Literatura peruana en el siglo XX*, México, edit. Pomarca, S.A. 1965.

OQUENDO, Abelardo, "Los pobres diablos de Ribeyro", en *Express*, Lima, 3 de mayo 1964.  
"Los hombres y las botellas y Tres historias sublevantes", en *Revista peruana de cultura* 2, Lima, Julio 1964.

ORBEGOZO, Manuel J., "Una hora con Julio Ramón Ribeyro", en *Suplemento Dominical de El Comercio*, Lima, 9 de diciembre 1973.

ORTEGA, Julio, *Imagen de la literatura peruana actual*, Lima, ed. Universo 1968.  
"Presentación" al libro de W. A. Luchting: *Julio Ramón Ribeyro y sus dobles*, Lima, I. N. C., 1971.

OVIDO, José Miguel, "El cuento contemporáneo en el Perú", en *Narradores peruanos*, Caracas, Monte de Avila, 1968.  
"Los humillados y ofendidos de Julio Ramón Ribeyro", en *Dominical de El Comercio*, Lima, 28 octubre 1973.  
"Soledad y frustración de una sociedad", en *Dominical de El Comercio*, Lima 10 Mayo 1964.  
"Tendencias actuales de la narración y la poesía", en *El Comercio*, Lima 4 de junio 1964.

RAMIREZ R., Rómulo, "Julio Ramón Ribeyro: otros ámbitos", en *Ultima Hora*, Lima, Agosto 1976.



REDACCION, "Ribeyro ¿la ingenuidad contrarrevolucionaria?", en *La Crónica*, Lima, 1 de Julio de 1975.

REVOIR, André, "Julio y los geniecillos", en *Estampa*, revista de *Expreso*, Lima, 5 de mayo 1974.

SACO N., Alicia, *Cinco perspectivas de los cuentos de Ribeyro* (Tesis de Bachillerato, PUC), Lima 1.970.

"Ribeyro Julio Ramón: Teatro", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, II, 3, 1er. sem. 1976, Lima, Latinoamérica Editores.

SANCHEZ L., Abelardo, "Cambio de guardia: el universo urbano de Ribeyro", en *La Prensa*, Lima, oct. 1976.

SANCHEZ, Luis Alberto, *Literatura peruana*, Lima, Ediventas, 1965-1966, vol. I y 1968, vol. II.  
*Introducción a la Literatura Peruana*, Lima, Talleres gráficos Villanueva, 1972.

TAMAYO VARGAS, Augusto, "Aspectos de la prosa en el Perú", en *Literatura peruana*, Lima, 1968, vol. II.

"Aspectos de la prosa en el Perú", en *150 artículos sobre el Perú*, Lima, UNMSM, 1966.

VARIOS, *Primer encuentro de narradores peruanos* (Arequipa, 1965) Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1969.

VELAZQUEZ R., Manuel, "Las prosas de Ribeyro" en *El Comercio*, Lima, agosto 1978.

VERASTEGUI, Enrique, "Ribeyro, el narrador ejemplar", en *Variedades*, revista semanal ilustrada *La Crónica*, Lima, octubre 1975.

VIDAL, Luis Fernando, "Julio Ramón Ribeyro, *La palabra del mudo*, t. III, reseña, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, IV, 7-8

"Ribeyro y los espejos repetidos", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, I, 1, 1975, Lima.

ZAVALETA, C.E., "Narradores peruanos: la generación de los cincuenta. Un testimonio", en *Hispanoamericanos*, nº 32, Madrid, agosto 1975.

### C. BIBLIOGRAFIA GENERAL \*

ADORNO, Theodor, *Crítica cultural y sociedad*, Madrid, Ariel, 1969.

ALBERES, R. M., *Historia de la novela moderna*, México, OTEHA, 1966.

ALBIZU, Edgardo, "Arte y tiempo", en *Humanidades*, Lima, PUC, 1972-1973.

\* La Bibliografía incluye, además de los trabajos a los que hemos hecho referencia en esta tesis, aquellos que sin haber sido citados, nos han servido de fuente de información.

- ALEGRIA, Fernando, *La novela hispanoamericana en el siglo XX*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.  
*Historia de la novela hispanoamericana*, México, ed. de la Andrea, 1966.  
*Literatura y revolución*, México.
- ALLOTT, Miriam, ed., *Los novelistas y la novela*, Barcelona, Seix-Barral, 1966.
- AMIS, Kingsley, *El Universo de la ciencia ficción*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.
- AMOROS, Andrés, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra 1976.  
*Introducción a la novela hispanoamericana*, Anaya, Salamanca, 1971.
- ANDERSON I., Enrique, *Qué es la prosa*, Buenos Aires, edit. Columba, 1958.  
*Los primeros cuentos del mundo*, Buenos Aires, Marymar, 1977.  
*El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte de Avila, 1976.  
*Historia de la Literatura Hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.  
*Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar, 1979.
- ANGENOT, M., "Le paradigme absent. Elements d'une sémiotique de la science-fiction". *Poétique*, 33, 1978.
- ASTRE, Georges-Albert, ed., *Cinema et roman. Eléments d'appréciation*, Lettres Modernes, Paris, 1958.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis. La realidad en la literatura*, México, F. C. E., 1950.
- AUZIAS, Jean-Marie, *El estructuralismo*, Madrid, Alianza Edit.
- AYALA, F., *La estructura narrativa*, Madrid, Taurus, 1970.
- BANFIELD, A., "The formal coherence of represented speech and thought", PTL III, 2.
- BAQUERO G., *Estructura de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970.  
*Qué es el cuento*, Buenos Aires, Columba, 1974.  
*Proceso de la novela actual*, Rialp, Madrid, 1963.
- BARTHES, R., "El discurso de la historia", en R. Barthes et al.  
*Ensayos estructuralistas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971.  
"El efecto de realidad" en R. Barthes y otros, *Lo verosímil*, Buenos Aires, edit. Tiempo Contemporáneo, 1970.  
*El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967.
- BARTHES y otros, *La semiología*, Buenos Aires, edit. Tiempo Contemporáneo, 1970.
- BARTHES, TODOROV y DORFLES, *Ensayos estructuralistas*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1971.
- BENEDETI, Mario, *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca, 1967.

- BELEVAN, H., *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- BIERWISCH, Maufred, *El estructuralismo: historia, problemas y métodos*, Barcelona, Tusquets, 1971.
- BLANCHOT, Maurice, *El libro por venir*, Caracas, Monte de Avila, 1970.
- BONET, Carmelo, *La crítica literaria*, Buenos Aire, Nova.
- BOOTH, W.C., *La retórica de la ficción*, Santiago, Bosch, 1974.
- BOURNEUF, R. QUELLET, R., *La novela*, Barcelona, Ariel, 1976.
- BOURRICAUD, Francois, *Poder y sociedad en el Perú contemporáneo*, Buenos Aires, Sur, 1967.
- BOVES NAVES, M., *Crítica semiológica*, Vigo, Universidad de Santiago de Compostela, 1974.
- BRAVO, J.A., *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana*, Lima, Ed. Unidas, 1978.
- BREMOND, D., "El mensaje narrativo", en R. Barthes y otros et al.  
*La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970. "La lógica de los posibles narrativos", en R. Barthes y otros et al., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
- BRINTON, L., "Represented perception: a study in narrative style" *Poetics IX*, 4, 1980.
- BUTOR, Michel, "L'usage des pronoms personnes dans le roman", *Repertoire II*, Paris, 1964.,  
*Sobre literatura, I y II*, Barcelona, Seix Baral, 1960 y 1967.  
*Repertorio*, Barcelona, Seix Baral, 1970.  
*Essais sur le roman*, Gallimard, Col. Idées, Paris 1969.
- CARDOSO, F. Henrique, *Teoría de la dependencia o análisis completo de situaciones de dependencia*, Estado y sociedad en América Latina, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.  
*Ideología de la burguesía industrial*, Buenos Aires, Nueva visión, 1972.
- CARDOSO, F. H. y FALETO, E., *Dependencia y desarrollo en América Latina*, México. siglo XXI, 1969.
- CARNERO R., Germán, "Los escritores frente al poder", en *Caretas* 439, Lima.
- CARPENTIER, Alejo, *Literatura y conciencia política en América Latina*, Madrid, Alberto Corazón, Col. Comunicación, B.I. 1969.
- CARILLA, Emilio, *El cuento fantástico*, Buenos Aires, Edit. Nova, 1969.
- CARRILLO, Francisco, *El cuento peruano 1904-1971*, Lima, Ed. Biblioteca, 1971.
- CASA DE LAS AMERICAS, *Panorama de la actual literatura latinoamericana*, La Habana, 1970.
- CASA DE LA CULTURA DEL PERU, *Primer encuentro de narradores peruanos (Arequipa)*, Lima, 1965.

- CASTAGNINO, Raúl H., *"Sentido y estructura narrativa"*, Buenos Aires, Edit. Nova, 1975.  
 El análisis literario. *Introducción metodológica a la estilística integral*, Buenos Aires, Edit. Nova, 1961.  
*¿Qué es la literatura?. Naturaleza y función*, Buenos Aires, Edit. Nova, 1963.
- CASTELLEL, José M., *La hora del lector*, Seix, Barral, 1957.
- CASTRO ARENAS, Mario, *La novela peruana y la evolución social*, Cultura y libertad, Lima, 1964.
- CISNEROS, Luis Jaime, *Cuentistas modernos y contemporáneos*, Lima, Patronato del libro peruano, 1957.
- COMUNICATIONS, 11, 1968, "Recherches sémiologiques".
- COQUET, Jean Claude, *Semiotique litteraire. Contribution a l'analyse semantique du discours*, París, Maison Mame, 1973.
- CORMEAN, Nelly, *Physiologie du roman, La Renaissance du livre*, Bruselas, 1957.
- CORTAZAR, J., *Del cuento breve y sus alrededores*, en último round, Madrid, siglo XXI, 1974.
- COTLER, Julio, "La mecánica de la dominación interna y del cambio social en el Perú", en *América Latina*, 2, Rio de Janeiro.  
*Crisis política y populismo militar en el Perú*. Estudios internacionales, 12, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1970.
- CRESSOT, Marcel, *Le Style et sa technique*, París, P. U. F., 1969.
- CROCE, Benedetto, *Breviario de estética*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1938.
- CUEVA, Agustín, *Ciencia de la literatura e ideología de clase en América Latina*, Santiago de Chile, Sociedad y desarrollo, 1972.
- CULLER, J., "Fábula and Sjuzhet in the Analysis of Narrative", *Poetics*.
- CUVILLIER, Armand, "Sociología del lenguaje y de la escritura", en *Sociedad de la Cultura*, vol. III
- CHATMAN, Seymour, "The structure of narrative transmission", *Style and Structure in Literature: Essays in the New Stylistics*, Oxford, 1975.
- CHKLOVSKI, Víctor, "La architecture du recit et du roman", sur la théorie de la prose, París, 1973.
- DELBOUILLE, Paul, "L'explication de textes, fonctionnement et fonction" en *Langue Francaise*, 7, 1970.
- DELGADO, Feliciano, *Técnica del relato y modos de novelar*, Universidad de Sevilla, 1973.
- DIEGUEZ, Manuel de, *L'écrivain et son langage*, Gallimard, París 1960.

- DOLEZEL, L., "Narrative semantics", *PTL*, I, 1, 1976.
- DORFMAN, Ariel, *Imaginación y violencia en América*, Santiago, Editorial Universitaria, 1970.
- DUCROT-TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, Buenos Aires, siglo XXI, 1976.
- DUPRIEZ, Bernard, *L'Etude des Styles ou la communication en littérature*, París, Didier, 1970.
- DURAN, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrorta, 1971.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965.  
*La estructura ausente*, Barcelona, Luman, 1972.  
*La definición del arte*, Barcelona, Ed. Roca, 1970.
- ELIOT, T. S., *Criticar al crítico*, Madrid, Alianza edit., 1969.
- ENKVIST, N. E. y otros, *Lingüística y estilo*, Cátedra, Madrid, 1974.
- EOF, Sherman H., *El pensamiento moderno y la novela española*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- ESCOBAR, Alberto, *La partida inconclusa. Teoría y método de interpretación*, Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 1970.
- STUDES DE SOCIOLOGIE DE LA LITTERATURE, Publicación del Instituto de Sociología, Universidad Libre de Bruselas: *Problemes d'une sociologie du roman*, 1963; *Litterature et société*, 1967; *Sociologie de la littérature*, 1970; *Critique sociologique et critique psychanalytique*, 1970.
- FANON, Frantz, *Los condenados de la tierra*, La Habana, Venceremos, 1963.
- FAVIER, Jacques, "Les jeux de la temporalité en science-fiction", *Litteraturee*, dic. 1972.
- FERNANDEZ MORENO, César, *América Latina en su literatura*, México UNESCO, siglo XX, 1972.
- FERNANDEZ RETAMAR, Roberto, "Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1, Lima, 1975.
- FIORAVANTI, Eduardo, *Latifundio y sindicalismo agrario en el Perú*, Lima, IEP, 1974.
- FONTANIER, A. J., *Les figures du Discours*, Flammarion, 1968.
- FOUCAULT, Michel y otros, *Teoría de conjunto*, Barcelona, Seix Barral, 1971.
- FRANCO, Jean, *Introducción a la Literatura Hispanoamericana*, Caracas, Monte de Avila, 1971.  
*La cultura moderna en América Latina*, México, Joaquín Mortíz, 1970.
- FREUD, S., "Lo siniestro", en *Obras Completas*, tom. VII, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972.
- FREYER, Hans, *Teoría del espíritu objetivo*, Buenos Aires, Sur, 1973.

- FUENTES, Carlos, *La nueva novela Hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1973.
- FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, París, Gallimard, 1969.
- GARASSA, D. L., *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, edit. Troquel, 1973.  
*Los géneros literarios*, Buenos Aires, Troquel, 1969.
- GARCIA G., Carlos, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Itsmo, 1972.
- GAYOL, F. M., *Teoría Literaria*, Guatemala, 1970.
- GENETTE, Gerard, *Figuras; retórica y estructuralismo*, Córdoba, Nagelkop, 1970.  
 "Discours du récit" en *Figures III*, Seuil, París 1972.  
 "Fronteras del relato" en R. Barthes y otros et al.  
*Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.  
 "Vraisemblance et motivation", en *Communication II*, 1968.  
*Figures*, 3 vol., Seuil, París, 1966, 1969, 1972.
- GIMENEZ G., *Literatura, ideología y lenguaje*, Mexico, Grijalbo, 1976.  
 "Lingüística, semiología y análisis ideológico de la literatura", en *Literatura, ideología y lenguaje*, Mexico, Grijalbo, 1976.
- GOIC, Cedomil, "Estructura de la novela hispanoamericana", *La naturaleza y el hombre en la novela hispanoamericana*, Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1972.
- GOLDMANN, L., *Pour une sociologie du roman*, París, 1964.
- GOOD, Graham, "Notes on the novella", *Novel X*, 3, 1977.
- GORTARI, Carlos, *Literatura hispanoamericana*, Madrid, edit. Dancel, 1971.
- GREIMAS, A.J., *Semántica estructural del sentido*, Madrid, Gredos, 1971.  
 "Les actants, les acteurs, et les figures", en C. Chambró (ed), *Sémiotique narrative et textuelle*, París Larousse, 1973.  
 "Elements d'une grammaire narrative", Dunsen, 1970.
- GROSSMANN, Rudolf, *Historia y problemas de la literatura latinoamericana*, Madrid, Revista de Occidente, 1972.
- GUIRAUD, Pierre, *La Stylistique*, París, P. U. F., 1970.  
*La semiologie*, París, P. U. F., 1971.
- GUILLON, G., *El narrador de la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1976.  
*Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974.
- HANDY, William, *Modern Fiction: A Formalist Approach*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1971.
- HAPERIN D., Tulio, *Historia Contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza, 1972.

- HARSS, Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, edit. Sudamericana, 1967.
- HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- HEATH, Stephen, *The nouveau roman; a study in the practice of writing*, Filadelfia, Temple University Press, 1972.
- HENDRICKS, W.O., *Semiología del discurso literario*, Madrid, Cátedra, 1976.
- HILDICK, Wallace, *Thirteen Types of Narrative*, Nueva York, Clarkson N. Potter Publisher, 1970.
- HILLS, Tist, *Writing in General and the Short Story in Particular. An Informal Textbook*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1977.
- HUEGA, Feliano, *América narra*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editorial, 1975.
- JAKOBSON, R., "Lingüística y poética", *Ensayos de Lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, 1975.
- JAMES, Henry, *The future of the novel, Essays on the art of fiction*, Nueva York, Vintage Books, 1957.
- JANSEN, André, *La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes*, Barcelona, Labor, 1973.
- JAVIER, Ludovic, *Una palabra exigente. El nouveau roman*, Barcelona, Barral Editores, 1972.
- JARA, René y F. Moreno, *Anatomía de la novela*, Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1972.
- JEAN, Georges, *Le roman*, Seuil, París, 1971.
- JOLLES, André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.
- JUNG, *Lo inconsciente en la vida psíquica normal y patológica*, Buenos Aires, Losada, 1964.
- KLOEPFER, R., "Dynamic Structures in Narrative Literature the Dialogic Principles", *Poetics today*, I, 4, 1980.
- KOSIK, Karel, *Dialéctica de lo concreto*, México, Grijalbo, 1967.
- KRISTEVA, Julia, *Le texte du roman. Approche sémiotique d'une structure discursive transformationnelle*, Mouton, La Haya, París, 1969.
- KRONENBERGER, Louis, *La littérature narrative d'imagination, des genres littéraires aux techniques d'expression*, Coloquio de Estrasburgo, 1969.
- LAFFORGUE, Jorge, *Nueva novela latinoamericana I y II*, Buenos Aires, Paidós.
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de Retórica. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, 3 tom. Madrid, Gredos, 1966-1968.
- LAMBERT, Jacques, *Amérique Latine: structures sociales et institutions politiques*, Presses universitaires de France, París, 1963.

LAZARO CARRETER, F., "¿Es poética la función poética?", en *Estudios de poética*, Taurus, Madrid, 1979.

LEAL, Luis, *El cuento hispanoamericano*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba.

LEVIN, Harry, *El realismo francés*, Barcelona, Edit. Laia, 1974.

LOSADA, Alejandro, "Los sistemas literarios como instituciones sociales en América Latina", en *Revista crítica Literaria Latinoamericana*, 1, 1975.

LOSADA, Alejandro, *El lenguaje literario como conciencia cultural*, Buenos Aires, Guadalupe, 1966  
*Modelo del sistema literario como institución social*. Polémica 1, Centro Literatura de la Universidad Mayor de San Marcos, Lima, 1973

---

*Creación literaria y praxis social en Hispanoamerica y el Perú*, Lima, U.N.M.S.M., 1974.

LOTMAN, J., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo. 1978 "The Discrete Text and the Iconic Texts: Some remarks on the structure of narrative", *New Literary History*, VI, 2, 1975.

LOVELUCK, Juan ed., *La novela Hispanoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.

LUKACS, György, *Teoría de la novela*, Barcelona, EDHASA, 1971.

*La novela histórica*, México, Era, 1966.

*Aportaciones a la historia de la estética*, México, Grijalbo, 1966.

*Balzac et le réalisme français*, París, 1967.

MACERA, Pablo, "La historia económica en el Perú", *Proceso*, 2, Universidad Nacional del Centro, Huancayo, 1973.

MAGALHAES Junior, R., *A. Arte do Conto*, Rio de Janeiro, Bloch Editores, 1972.

MAGNY, Claude-Edmonde, *Histoire du roman français depuis 1918*, París, Seuil, 1950.

MARCOS MARIN, F., *El comentario lingüístico, Metodología y práctica*, Madrid, Cátedra, 1977.

MARIATEGUI, José Carlos, *Obras completas*, Lima, Amauta, 1971.

MARTIN, José Luis, *Crítica estilística*, Madrid, Gredos, 1973.

MARTINEZ BONATI, F., *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, 1972.

"El acto de escribir ficciones", *Dispositio* 3, 1978.

"El sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas", *Dispositio*, 15-16, 1980-81.

MARTINEZ, J. L., *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*, México, Joaquín Ortiz, 1972.

MC HALE, B., "Free indirect discourse: a survey of recent accounts", *P.T.L.*, III, 2, 1978.



- MELETINSKI, E., *Estudio estructural y tipológico del cuento*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1972.
- MESZAROS, Istvan, Aspectos de la historia y de la conciencia de clase, México, U.N.A.M., 1973.
- MICHELLI, Marco de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Córdoba, Universidad Nacional, 1970.
- MIGNER, Karl, *Theorie des modernen romans*, Kröner, Stuttgart, 1970.
- MORAN, Fernando, *Novela y semidesarrollo*, Madrid, Taurus, 1971.
- MONTESINOS, José F., *Costumbrismo y novela*, Valencia, Castalia, 1960.
- MONTOYA, Rodrigo, *A propósito del carácter predominantemente capitalista de la economía peruana actual*, Teoría y Realidad, Lima, 1970.
- NEIRA, Hugo, Los andes, tierra o muerte, Madrid, Seix Barral, Madrid ZYX, 1968.
- OMIL, Alba y R. A. Piérola, *El cuento y sus claves*, Buenos Aires, edit. Nova, 1969.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, Madrid, Revista de Occidente, 1925.
- ORTEGA, Julio, *La contemplación o la fiesta*, notas sobre la novela latinoamericana actual, Caracas Monte de Avila, 1969.
- OUELLET, Real, *Le nouveau roman et les critiques de notre temps*, Paris, Garmier, 1972.
- PAGNINI, M., *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1974.
- PARAIN-VIAL, Jeanne, *Análisis estructurales e ideologías estructuralistas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1972.
- PEREZ GALDOS, Benito, *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1972.
- PEREZ GALLEGO, Cándido, *Monfonovelística (hacia una sociología del hecho novelístico)*, Madrid, Fundamentos, 1973.
- PIZARRO, Narciso, *Análisis estructural de la novela*, Madrid, siglo XXI, 1970.
- POP, Mihai, "La poétique du conte populaire", *Semiotica*, 2, 1970.
- POLLMANN, Leo, *La "nueva" novela en Francia y en Iberoamerica*, Madrid, Gredos, 1971.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl, *El sentido tradicional en la literatura peruana*, Lima, Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1969.
- PRIETO, Antonio, ensayo semiológico de sistemas literarios, Barcelona, Planeta, 1972.
- PRINCE, G., "Aspectos of a Grammar of Narrative", *Poetics today*, 1, 3, 1980.
- "Introduction a l'étude du narrataire", *Poétique*, 14, 1973.
- "Le discours attributif et le récit", *Poétique*, 35, 1978.

- PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, edit. Fundamentos, 1977.  
*Las raíces históricas del cuento*, edit. Fundamentos, 1974.  
*Prosa novelesca actual*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Madrid, 1968.
- PUNO Walker, E., *El cuento hispanoamericano*, Madrid, 1972, Castalia.
- PUCCIARELLI, Eugenio, "Dos actitudes frente al tiempo", *Cuadernos de filosofía*, X, 13, 1970.
- QUIJANO, Anibal, *Naturaleza, situación y tendencias de la sociedad peruana contemporánea*. Enfoque crítico, La Habana, 1969.
- RAMIREZ M., P., *Tiempo y narración. Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*, Madrid, Gredos, 1978.
- REISZ de R. S., "Ficcionalidad, referencia, tiempos de ficción literaria", *Lexis* III, 12, 1979.  
 "Borges, teoría y praxis de la ficción fantástica", 1.981 a. (inédito) Biblioteca P.U.C.  
 "La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios, en *Lexis*, V, 1, 1981 b.  
 "Texto literario. Texto poético. Texto lírico. Elementos para una tipología". *Lexis*, 4, n° 2, 1981 c.
- REYES, Alfonso, *El deslinde; Prolegómenos a la teoría literaria*, México, Colegio de México, 1944.  
*La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada, 1961.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir, *Narradores de esta América I*, Montevideo, Alfa, 1969.  
*El arte de narrar*, Diálogos, Caracas, Monte de Avila, 1968.
- ROJAS, M., "Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo" *Dispositio*, 1980-81.
- ROMERO CASTILLO, J., "Teoría y técnica del análisis narrativo", en J. Talens et al., *Elementos una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1978.
- ROY, Joaquín y otros, *Narrativa artística de nuestra América*, Madrid, Cátedra, 1978.
- RUITENBECK, *Psicoanálisis y literatura*, México, Fondo de Cultura Económico, 1975.
- RUSCONI, G.E., *Teoría crítica de la sociedad*, Barcelona, Martine Roca, 1963.
- SANCHEZ, Luis Alberto, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1968.
- SARRAUTE, Nathalie. *La era del recelo. Ensayos sobre la novela*. Madrid, Guadarrama, 1967.
- SCARPIT, R., y otros, *Hacia una sociología del hecho literario*, Madrid, 1974.
- SCHREIBER, S. M., *Introducción a la ciencia literaria*, Barcelona, Labor, 1971.
- SALAZAR BONDY, Augusto, *Historia de las ideas en el Perú Contemporáneo*, Lima, Milla Batres 1971.
- SARTRE, Jean Paul, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1962.

- SEBEOK, T., *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974.
- SEARLE, J., "The logical Status of Fictional Discourse" *New Literary History* VI, 2, 1975.
- SEGRE, Cesare, *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta, 1970.
- SERRA, Edelweis, *Tipología del cuento literario*, Madrid, Cupsa Editorial, 1978.
- SOLLERS, Philippe, *L'Ecriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1970.
- SONTANG, Susan, *Contra la interpretación*, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- SPITZER, Leo, *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, Gredos, 1961.
- STANTON, Robert, *Introducción a la narrativa*, Carlos Pérez Editor, 1969, Buenos Aires.
- STAROBINSKI, Jean, *L'oeil vivant, II; la relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.
- STAVENHAGEN, Rodolfo, *Sociología y subdesarrollo*, México, Edit. Nuestro Tiempo, 1972.
- TACCA, O., *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978.
- TAMAYO VARGAS, Augusto, *Literatura peruana*, Lima, 1968.
- TAMIR, N., "Personal narrative and its linguistic foundation", *P.T.L.*, I, 3, 1976.
- TAURO, Alberto, *Bibliografía peruana de literatura*, Boletín de la Biblioteca Nacional, Lima, 1957.
- TRILLING, Lionel, *La imaginación literal*, EDHASA, Barcelona, 1971.
- TODOROV, T., *La gramática del Decamerón*, Buenos Aires, Taller de ediciones J. Betancor, 1973.  
*Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo, 1972.  
 "Las categorías del relato literario", en Barthes et al. *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, 1970.  
 "Les deux principes du récit, en las genres du discours", Paris, Seuil, 1978.  
*Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1974.  
*Poética*, en T. Todorov, et al., *¿Qué es el estructuralismo?*, Buenos Aires, Losada, 1971.  
*Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.  
 "La lecture comme construction", *Poétique*, 24, 1975.  
 "Lo verosímil que no se podría evitar", en R. Barthes et al., *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
- TOMACHEVSKI, "Temática", en T. Todorov (ed.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* Signos, 1971.
- TORRE, Guillermo de, *Doctrina y estilística literaria*, Madrid, Guadarrama, 1970.  
*Nuevas direcciones de la crítica literaria*, Madrid, Alianza Editorial, 1970.  
*Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Losada, 1963.
- UETTI, K., *Teoría literaria y lingüística*, Madrid, Castalia, 1975.

USPENSKIJ, B. A., *A Poetics of Composition. The structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Text*, Berkeley University of California Press, 1973.

VARGAS LLOSA, Mario, "Novela primitiva y novela de creación en América Latina", *Revista de la Universidad de México*, XXIII, 10, 1969.

VARIOS, *La nueva novela europea*, Madrid, Guadarrama, 1968.

*Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970.

*Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI.

*Estructuralismo y estética*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969.

*Los caminos actuales de la crítica*, Barcelona, Planeta, 1971.

VARIOS: *El cuento latinoamericano ante la crítica*, (dirección y prólogo de E. Pupo-Walker), Madrid, Ed. Castalia, 1973.

VERNIER, France, *L'écriture et les textes*, Editions Sociales, Paris, 1974.

VERON, Eliseo, *Conducta, estructura y comunicación*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

VIEIRA DE MELLO, Mario, *Desenvolvimento en cultura -o problema do estetismo no Brasil-*, Sao Paulo, C. E. N., 1963.

VILLANUEVA, D., *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Ed. Bello, 1977.

VILLANUEVA, Elsa, *Bibliografía de la novela peruana*, Lima, Biblioteca Universitaria, 1969.

VILLEGAS, Juan, *La estructura mítica del héroe de la novela del siglo XX*, Barcelona, Planeta, 1973.

VOLOSHINOV, V. N., "Discurso indirecto, discurso directo y sus variaciones", en *El Signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva visión, 1976.

WELLEK, René, *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1968.

WELLEK, R y A. WARREN, *Teoría literaria*, Gredos, 1966.



BIBLIOTECA